

**ANÁLISIS AUDIOVISUAL DE LOS VIDEOS DOCUMENTALES ELABORADOS
POR ESTUDIANTES DEL PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y
PERIODISMO DE LA UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA**

**JUAN CARLOS ALBARRACÍN GALLEGO
JOHN JEIS CASTRO PARRA**

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
NEIVA
2014**

**ANÁLISIS AUDIOVISUAL DE LOS VIDEOS DOCUMENTALES ELABORADOS
POR ESTUDIANTES DEL PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y
PERIODISMO DE LA UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA**

**JUAN CARLOS ALBARRACÍN GALLEGO
JOHN JEIS CASTRO PARRA**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Comunicador Social y Periodista**

**Director
Olmedo Polanco**

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO
NEIVA
2014**

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Neiva, 20 de mayo de 2014

AGRADECIMIENTOS

Quiero ante todo que este trabajo sea un homenaje a mi “Vieja” por las horas de sueño robadas, su incondicional amor y el irremediable impulso de entregar toda su vida al desarrollo de mis causas. Sin ella, ninguna de estas páginas habrían sido escritas, ni tendrían sentido.

Doy gracias a mi Padre quien ha batallado incansablemente para que aprendamos el valor de la vida. Sus consejos, sus preocupaciones, su terquedad y sus enseñanzas éticas y morales, están en cada palabra y en cada acto de mi existencia.

A mis hermanas que han sido un soporte fundamental. Que han aprendido a sortear con dignidad, mis malos ratos. Que con su fraternidad me han dado lecciones de humildad.

A mi Tío López. Quien ha sido un mago. Con su existencia no me ha dejado perder el horizonte de la lucha contra la injusticia.

A mi pequeña Paula por tener siempre una sonrisa que entregarme. Por esperar paciente a que su padre algún día decida crecer.

A Luna que ha sido la gestora de este nuevo nacer, que me ha ayudado a aligerar la carga y me ha dado grandes lecciones de amor, utopía y libertad.

A Jhon por su solidaridad, por esta amistad de años, las risas y las horas perdidas.

Y especialmente a Olmedo Polanco, por sus aportes y compromiso con este trabajo. Por compartir más que enseñar, por generar más desafíos para que este texto no terminara siendo un mero inventario de imágenes y sonidos.

JUAN CARLOS ALBARRACÍN GALLEGO

Después de largo tiempo y culminado este trabajo doy un agradecimiento a mi familia por su colaboración, a nuestro asesor Olmedo Polanco y a las personas que encuentren en estas páginas herramientas para el desarrollo de un audiovisual.

JOHN JEIS CASTRO PARRA

CONTENIDO

	pág.
RESUMEN	10
INTRODUCCIÓN	11
OBJETIVOS	14
1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: HERENCIAS AUDIOVISUALES EN LA PERIFERIA	15
1.1. El cinematógrafo en Colombia: entretenimiento, exclusión y censura	15
1.2. La alfabetización cinematográfica en la periferia: una política de Estado	20
1.3. La televisión: Nueva tecnología sin lenguaje propio	23
1.4. Del cine militante al documental antropológico y social	24
1.5. Imagen, memoria y proyectos académicos regionales	27
1.6. El Departamento del Huila: de las imágenes foráneas a la estética del turismo	29
1.7. Los sueños rotos: de lo comunitario a la televisión comercial en el Huila	32
1.8. “Hay que limpiar la mirada”: El proyecto educativo y audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana	35
2. CONTEXTO TEÓRICO	39
2.1. MARCO CONCEPTUAL	39
2.1.1. Competencia comunicativa audiovisual	39
2.1.2. El lenguaje audiovisual	42
2.1.3. El género documental	49
2.2. TRADICIONES INVESTIGATIVAS	56
2.2.1. El Análisis audiovisual	56
2.2.2. La antropología visual	57
2.2.3. Teoría y práctica documental	61
2.3. MARCO REFERENCIAL	68
3. METODOLOGÍA	70
3.1. Fase 1: Determinación del objeto o tema de análisis	71

3.2.	Fase II: Determinación del sistema de categorización / codificación y creación del instrumento de análisis	73
3.3.	Fase 3: Inferencias y aportes	75
4.	RESULTADOS DEL ANÁLISIS AUDIOVISUAL	76
4.1.	Aspectos relevantes sobre la información técnica de los trabajos audiovisuales	76
4.1.1.	Año, duración, soporte y tipo de edición	77
4.1.2.	Dimensión de procesos de producción y programación	78
4.1.3.	Créditos	79
4.2.	DIMENSIÓN DE IDEOLOGÍA Y VALORES	80
4.2.1.	Apuestas y abordajes temáticos	80
4.2.2.	Tratamiento de las fuentes	87
4.3.	DIMENSIÓN DEL LENGUAJE	91
4.3.1.	ELEMENTOS MORFOLÓGICOS	91
4.3.1.1.	ELEMENTOS VISUALES	91
	a. Uso de efectos visuales	93
	b. Presencia del dispositivo de grabación	96
4.3.1.2.	Elementos sonoros: La ausencia del sonido como elemento narrativo	96
4.3.2.	ELEMENTOS SINTÁCTICOS	98
	a. Planos, ángulos , composición y encuadre	98
	b. Movimientos de cámara	99
	c. Iluminación	101
4.3.3.	ELEMENTOS SEMÁNTICOS	102
	a. Estructuras narrativas: El predominio de la modalidad Expositiva	102
	b. Edición y montaje	104
4.4.	DIMENSIÓN ESTÉTICA	106
4.5.	DIMENSIÓN TECNOLÓGICA	107
5.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	109
	BIBLIOGRAFÍA	

ANEXOS

Anexo A. Listado de trabajos visualizados

Anexo B. Guía para el diligenciamiento de la ficha de análisis audiovisual

Anexo C. Formato de ficha de análisis audiovisual

Anexo C. Fichas de análisis audiovisual diligenciadas

LISTA DE GRÁFICOS

	pág.
Gráfico 1. Trabajos por año	77
Gráfico 2. Trabajos por soporte y tipo de edición	77
Gráfico 3. Trabajos por duración	78
Gráfico 4. Presencia de créditos	79
Gráfico 5. Trabajos por núcleos temáticos	81
Gráfico 6. Tipo de fuentes	88
Gráfico 7. Tipo de imágenes	91
Gráfico 8. Efectos visuales	93
Gráfico 9. Presencia del dispositivo de grabación	96
Gráfico 10. Tipos de sonido	96
Gráfico 11. Movimientos de cámara	99
Gráfico 12. Iluminación	101
Gráfico 13. Modalidades documentales de representación	102

LISTA DE CUADROS

	pág.
Cuadro 1. Modelo de análisis propuesto por Casetti y Di Chio	57
Cuadro 2. Roles, tareas y funciones durante la producción	78

RESUMEN

El presente documento contiene el proceso y los resultados del análisis audiovisual a los videos elaborados por los estudiantes del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana. Es una investigación cualitativa, basada en la metodología del análisis de contenidos aplicada una muestra intencional de 50 documentales producidos entre 1998 y 2008.

Los resultados comprenden la valoración de temas abordados, uso del lenguaje audiovisual y sus herramientas expresivas, estrategias discursivas, modelo comunicativo implementado y la apropiación de herramientas tecnológicas para la construcción de productos audiovisuales.

INTRODUCCIÓN

Las ideas iniciales que motivaron el presente trabajo se dieron en el año 2004, a propósito de nuestra participación en la 6ta Muestra Internacional Documental, organizada por la Cinemateca Distrital, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica y el Ministerio de Cultura; evento al que asistimos como parte de una práctica extramuros de la asignatura “Taller de Producción de Imagen II”.

En dicho certamen se proyectaron diversos documentales de realizadores colombianos y extranjeros con los que tuvimos la oportunidad de compartir algunos diálogos sobre los procesos de concepción y producción de sus obras audiovisuales. Fueron unos diálogos bastante nutridos de preguntas y apreciaciones del público, en los que nuestra participación no fue muy destacada. Seguramente por nuestra inmadurez y desconocimiento del mundo audiovisual.

Entre los exponentes estaba un grupo de estudiantes de la Universidad Surcolombiana, que habían logrado insertar por primera vez un trabajo audiovisual en un circuito de esta naturaleza. Luego de la visualización de su video ninguna pregunta vino del público. Ni siquiera de nosotros.

¿Qué significaba el silencio en un evento donde cada trabajo es discutido por más de una hora? Jamás pudimos entenderlo. A nosotros nos parecía bueno, pero algo faltaba para que despertara el interés de los asistentes.

A partir de ese episodio nació un profundo interés por entender el género documental, por entender las “leyes que lo rigen”, los “temas de los que se ocupa” y las herramientas expresivas que usa para narrar historias. De ese interés y esa búsqueda provienen muchos de los textos que son el soporte teórico de este trabajo y con los que construimos en el 2005 la primera versión del proyecto de grado denominada: “Representaciones sociales sobre la Región Surcolombiana contenidas en los videos documentales del Programa de Comunicación Social y Periodismo”.

El título de esta primera versión indicaba nuestra intención de indagar sobre la imagen que tenemos de la región y el discurso que estamos construyendo como institución sobre el desplazamiento, el desempleo, los jóvenes, las comunidades y la cultura, a través de los trabajos audiovisuales que hemos elaborado. En ese momento planteábamos que el éxito de un video documental proviene del enfoque teórico, del conocimiento que tiene el estudiante sobre la cultura, el contexto y los sujetos que estudia. Que sus decisiones o apuestas estéticas provienen y están sujetas a una forma de interpretar el contexto, que es la forma en que la institución interpreta la región.

Durante dos años este proyecto estuvo archivado y nos dedicamos a producir en vez de teorizar. Hicimos buenos y malos documentales que nos permitieron reflexionar sobre la capacidad que tenemos para narrar audiovisualmente.

En el 2008 reformulamos el curso de nuestro trabajo de grado, preguntándonos sobre nuestra formación académica. Queríamos saber si los conocimientos adquiridos en nuestro paso por el aula de clase eran suficientes para insertarnos en el ejercicio de la producción audiovisual. Así que nos propusimos hacer un análisis sistemático de los videos producidos por los estudiantes desde la apertura del Programa de Comunicación Social y Periodismo hasta el año 2008, haciendo una descomposición, recomposición y categorización de los componentes narrativos, estéticos, temáticos y éticos de los videos y su relación con el proyecto educativo del programa y los conocimientos construidos sobre la región, en la idea de establecer a partir de estos elementos, los niveles de desarrollo de la competencia comunicativa audiovisual. Para ello, nos planteamos la siguiente pregunta de investigación:

¿Qué desarrollos de las competencias comunicativas expresan los productos audiovisuales elaborados por los estudiantes del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana?

Con estos elementos iniciamos nuestro trabajo de investigación que después de 6 años de maduración, de avances y estancamientos llega a su final, para convertirse en el primer intento por explorar nuestras narrativas audiovisuales, por encontrar los elementos que nos han permitido como habitantes de la región Surcolombiana, aprender a contar en imágenes y si se quiere, en el primer esfuerzo por rescatar los aspectos que siguen siendo válidos para el fortalecimiento del área audiovisual en el Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana.

Debemos señalar como una gran limitación del presente trabajo, la imposibilidad de acceder de manera ordenada al archivo audiovisual del PCSP, pues no existen ni los procedimientos, ni los instrumentos de catalogación de archivo que nos permitieran encontrar el material. Varias de las etiquetas de los casetes no corresponden con el contenido y se mezclan en ellos, trabajos de diversos géneros, años, e imágenes que pertenecen al proceso de producción.

Algunos lectores juiciosos, notarán que gran parte de la bibliografía citada, son documentos y libros descargados a través de internet desde las bases de datos de las entidades gubernamentales, escuelas de cine, facultades de comunicación y algunas organizaciones privadas dedicadas a la promoción e impulso de la formación cinematográfica. Esta situación refleja la carencia de bibliotecas especializadas en temas audiovisuales en la región. Sin embargo, también están presentes algunos de los mejores trabajos que se han hecho sobre el tema,

producto de nuestras pesquisas en las bibliotecas de la Universidad del Valle, la Universidad Nacional y la Cinemateca Distrital de Bogotá.

Sólo resta decir que la intención del presente trabajo es entregar a la Institución más herramientas para su proceso de formación de profesionales de la comunicación con las capacidades de narrar audiovisualmente los conflictos y procesos socioculturales de la región Surcolombiana.

OBJETIVOS

General:

Elaborar un análisis de la producción audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana realizada durante el periodo 1998 –2008.

Específicos:

- Describir y analizar el contenido temático de los videos documentales realizados por los estudiantes en relación con el Proyecto Educativo del Programa de Comunicación Social y Periodismo y los conocimientos que éste ha construido sobre la Región Surcolombiana.
- Describir y analizar las estructuras narrativas y las estrategias discursivas utilizadas por los estudiantes a la hora de abordar los temas.
- Describir y analizar la producción documental a partir del uso del lenguaje audiovisual y sus herramientas expresivas.
- Valorar el nivel de desarrollo de competencias comunicativas audiovisuales que reflejan los productos audiovisuales del programa de Comunicación Social y Periodismo.

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: HERENCIAS AUDIOVISUALES EN LA PERIFERIA

Afirmar que nuestra cinematografía ha sido accidentada, llena de errores, es tan cierto como afirmar que es periférica, que ha estado al margen de los grandes movimientos cinematográficos mundiales.¹

Preguntarnos por nuestra capacidad de narrar audiovisualmente implicó asumir una perspectiva de análisis que superara la escueta valoración de imágenes y sonidos. Es por ello que hicimos un recorrido histórico por los desarrollos del cine y la televisión en Colombia, en la idea de encontrar los elementos del contexto económico, social, cultural y político que nos permitieron a lo largo del siglo XX asumirnos desde la periferia, como consumidores y enunciadores de mensajes audiovisuales.

1.1. El cinematógrafo en Colombia: entretenimiento, exclusión y censura

El 1897 el cinematógrafo llegó a Colombia a través de Panamá como parte del espectáculo ofrecido por las compañías itinerantes de entretenimiento. De inmediato fue puesto en circulación en los principales teatros de Cartagena, Bucaramanga y Bogotá², a donde acudieron centenares de personas ansiosas por conocer aquel artefacto mecánico que permitía la proyección de imágenes en movimiento.

En periódicos y carteles se escribieron notas que invitaban a la población a ser “testigos” de “impresionantes” lugares e historias cotidianas de la sociedad europea y norteamericana, tal y como se puede percibir en el siguiente escrito:

Hoy se verificará en nuestro Teatro la primera exhibición de este prodigioso invento (...) Es un espectáculo digno de verse. Los cuadros que allí se exhiben tienen la animación de la vida y el espectador asiste, desde su asiento, a interesantes escenas de la vida de otros pueblos como si verdaderamente fuera testigo presencial de ellos en el momento en que se verifican.³

Este revolucionario invento de los hermanos Lumière que había sido catalogado desde sus inicios como desarrollo científico para la aprehensión de la realidad,

¹ MORA FORERO, Cira Inés y CARRILLO HERNÁNDEZ, Adriana María. Los Acevedo. En: Cuadernos del cine colombiano No 2. Acevedo e Hijos. Cinemateca Distrital [En Línea] Pág. 2 [Consultado 17 de septiembre de 2009] Disponible en <http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf>

² FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1897-1915. El cinematógrafo en Colombia: redescubrimiento y conquista de un país. [En Línea]. Págs. 1 - 3. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1897-1915.pdf>>

³ Diario el Porvenir. Cartagena, 22 de agosto de 1897. Citado por FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1987-1915. Op. Cit., Pág. 2.

representaba la posibilidad de que los colombianos pudieran acceder de forma masiva al conocimiento de otros mundos y a nuevas formas del arte y la cultura. En otras palabras, la posibilidad del ingreso de elementos de la sociedad moderna a un país que aun, sumergido en guerras civiles e inestabilidad política y administrativa, seguía aferrado a los modelos sociales heredados de la colonia.

Contrario a estos presupuestos, el cinematógrafo, como todas las herramientas educativas y culturales de comienzos del siglo XX, se convirtió rápidamente en un espectáculo de entretenimiento⁴ casi exclusivo y reservado para las élites económicas, políticas e intelectuales del país, quienes tenían los recursos y el “aval moral” para acceder a los teatros. Así lo deja entrever una nota publicada por el diario El Norte de Bucaramanga, fechada el 27 de agosto de 1897:

La primera exhibición de este maravilloso invento (...) tuvo lugar en la última noche del sábado ante una concurrencia numerosa, selecta y animada que había ido al teatro Peralta en busca de nuevas impresiones. Muchas familias ocupaban los palcos y gran número de caballeros llenaban casi totalmente la platea. En los palcos y en los pocos intervalos que lo permitía el foco eléctrico, interrumpido con frecuencia para el funcionamiento del aparato, distinguimos: Sra. Mutis, traje amarillo cromo, adornos negros (...) Sra. de Cabrera, celeste claro. Sra. de Barreto, gris, adornos crema (...) Srita. María Uribe, chaqueta blanca, enaguas azul oscuro (...)⁵

El escrito, muestra claramente que el teatro era un lugar donde no tenían cabida los sectores marginales o económicamente desfavorecidos. Más allá de resaltar los alcances culturales del cinematógrafo, el redactor hace una apología a los asistentes, a sus vestimentas y al lugar que ocuparon en el teatro. Esta y otras notas escritas en el mismo tono, demuestran la aparición de una nueva noción del uso del espacio público. El cinematógrafo pasó a ser el lugar de encuentro de las élites, el escenario del roce social y de construcción de nuevas formas de relacionarse, desplazando las tradicionales reuniones de domingo en la plaza, y en algunas ocasiones la misa dominical, como lo señalan Arboleda y Osorio:

Era cierto que la ida a cine era el pretexto perfecto y tal vez una de las pocas oportunidades para el galanteo entre sexos que, por parte de las mujeres, se limitaba al esmerado arreglo para asistir a las funciones, mientras que los caballeros, por su parte, sencillamente miraban el desfile de damas, previo al espectáculo cinematográfico.⁶

⁴ “Nadie se asombra de que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine. Y la palabra aprehendido es justa: el cinematógrafo hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas. Pero el impulso del cine – es decir de la película – espectáculo – ha atrofiado estos desarrollos que hubieran parecido naturales”. J. Schiltz. *Le Cinéma au service de l'industrie*. Citado por: MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación 127 Cine. Barcelona. 2001. ISBN: 84-493-1077-6. Pág. 15.

⁵ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1987-1915. Op. Cit., Pág. 2.

⁶ ARBOLEDA, Paola y OSORIO, Diana. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Medellín. 2002. [En línea] Pág. 53. Tesis (Pregrado Comunicador Social y Periodista) Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de Ciencias Sociales. Facultad de Comunicación Social-Periodismo. [Consultado 18 de julio de 2009]

Desde esta perspectiva, el cinematógrafo pensado como medio de divulgación y conocimiento, se convierte en escenario de exclusión al ser expropiado por parte de una clase social en particular. Sin embargo, el éxito creciente del cinematógrafo y la apertura de numerosas salas de exhibición, pronto rompieron con este embeleso. Los nuevos empresarios del cine, interesados cada vez más en atraer al público, facilitaron la apertura del espectáculo a otros sectores de la población que estaban dispuestos a pagar por el ingreso a las proyecciones. Pese a esto, siguió existiendo una diferenciación de clases, una distinción que se manifestaba moral y materialmente como se percibe en la siguiente nota:

Concurrencia abundante y selecta, compuesta en su totalidad -la de palcos y platea- de damas jóvenes y elegantes. Arriba, en las galerías, el público de toros lanzó sus gritos y sus silbidos salvajes. (Vistas: *La ley del perdón*, *Los perros contrabandistas*, *La gallina de los huevos de oro*) (...) Salvo algunos gritos extemporáneos de los de galería hubo allí lo indispensable para hacer la vida feliz: luz, mucha luz, música buena y mujeres hermosas.⁷

El artículo permite encontrar dos elementos interesantes. Por un lado, un lenguaje agresivo y excluyente que resalta la diferencia de clases entre los asistentes, caracterizando como “vulgares” a unos y “educados” a otros. También nos permite ver cómo ya en 1906, el cinematógrafo logró insertar a la mujer en la esfera de lo público, en un periodo en el que su movilidad era restringida y sus consumos culturales dependientes de las disposiciones legales y morales.

Hacia 1910 se empieza a consolidar la industria cinematográfica en el país. La llegada de los hermanos Di Domenico junto con otras compañías extranjeras y la puesta en marcha de varias compañías con participación de empresarios nacionales, impulsaron no sólo la proyección cinematográfica, sino la producción de cine nacional y el surgimiento de revistas y suplementos dedicados exclusivamente al cine.

La empresa de los italianos funcionó todos esos años con la denominación de Di Domenico Hermanos, y en 1914 se cambió por Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana (SICLA), nombre en el cual resumieron los empresarios su vocación internacional y su interés de pasar de la actividad meramente comercial de importación y exhibición de películas extranjeras, principalmente europeas, a la actividad industrial de producir sus propias películas, marcando un hito de enormes consecuencias en el desarrollo del cine en Colombia.⁸

Disponible en Banco de objetos Informativos y de Aprendizaje
<<http://eav.upb.edu.co/banco/files/Tesismujercinecolombiano.pdf>>

⁷ Periódico MESA REVUELTA. Medellín, marzo 8 de 1906. Citado por ARBOLEDA y OSORIO. Op. Cit., Pág. 33

⁸ NIETO, Jorge. Italianos en Colombia. En: Cuadernos del cine colombiano No 7. Extranjeros en el cine colombiano, Vol. I. Cinemateca Distrital [En Línea] 2005. Pág. 14 [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible <http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadCineCol_7.pdf>

Fue una época en la que el cinematógrafo salió de los teatros para proyectar en diversos lugares, rompiendo abruptamente la herencia de limitaciones producto de la exclusión y acrecentando el gusto de las personas por el cine. De igual manera, una época en la que el país empezó a “descubrirse” a través de los registros cinematográficos de la vida nacional.

Al percibir este nuevo escenario, las élites gobernantes representadas en el Partido Conservador y la iglesia católica, que consideraban el cinematógrafo como un instrumento que subvertía la moral y las “buenas costumbres”, iniciaron una campaña de desprestigio contra las empresas que promovían la producción y proyección cinematográfica, con acciones que iban desde la censura pública, hasta la creación de leyes que restringían el acceso de los colombianos al cinematógrafo.

El 22 de febrero de 1914 los propietarios de la empresa de Kinematógrafos, publican en la nota editorial de su revista El Kine, una de las acusaciones de las que eran objeto:

El Kine corrompe. Es un vicio como el aguardiente o el del juego. Opino que se le grave con un derecho muy fuerte, prohibitivo. Hay que hacerle el vacío. Nuestro pueblo se enviciará con el espectáculo y será víctima de la necesidad de asistir a él. Tenemos, pues, un nuevo vicio que combatir. Abajo el Kine.⁹

Como esta, muchas notas aparecieron en diferentes diarios del país, convirtiéndolos en un gran escenario de debate con voces a favor y en contra. Entre los defensores estaba el escritor Tomás Carrasquilla quien en el mismo año apareciera con esta declaración:

(...) Ya no podemos vivir sin la película!. Con el maíz, el alumbrado y el combustible, ella entra en nuestras diarias necesidades (...) Cosas y casos que la gente ve, que la gente conoce, palpa e indaga; que comenta ante niños y ancianos, entre señoras y señores, sin que tengan nada de particular ni de inconveniente, resultan un horror, un escándalo, en el libro, en la escena o en las películas. (...) Ciertamente: aquel encanto, aquella atracción que en todos ejercen esas visiones instantáneas y mentirosas, es porque en ellas vemos, tal vez sin darnos cuenta de sus enseñanzas, la imagen fidelísima de nuestras propias existencias: toda la vida, la vida toda, es un reflejo, una película.¹⁰

Es en medio de ese debate del año 1914 en el que aparecen de manera oficial las Juntas de Censura de Cinematógrafos, creándose la primera de ellas en Bogotá. Sin embargo, sólo hasta 1916 este hecho pasa a ser significativo cuando “el gobernador del Huila nombra una junta de censura compuesta de individuos ayunos en los achaques de arte, de teatro, de literatura, algunos de los cuales ni

⁹ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1897 – 1915. Op. Cit., Pág. 9

¹⁰ Diario EL ESPECTADOR. 22 de abril de 1914. Citado por: DUQUE ISAZA, Edda Pilar. (Casi) Cien años de cine en Colombia. En: Revista U.P.B. Medellín. No. 44. (1995); Pág. 123

siquiera habían concurrido a una función de cinematógrafo antes, prohibiendo **Josefina vendida por sus hermanos** porque en concepto de uno de los censores había una sátira a San José, y Los caballeros de Rodas porque en ella los moros derrotan a los cristianos, y según la junta 'los cristianos en ningún momento pueden ser vencidos por los moros' ".¹¹

Finalmente el gobierno toma partido y en 1920 se decreta en Bogotá el cobro de un impuesto que sus autores justifican enfatizando la "inmoralidad" imperante y el hecho de que el cine "acarrea funestas consecuencias para la juventud"¹².

De la misma manera se presentaron otros procesos de restricción de acceso al cine para las masas populares. Fenómenos como propaganda moral, clasificación cinematográfica, control de acceso y contenidos en las salas de proyección, fueron permanentes casi hasta finales de los años veinte.

Muy a pesar de esto, las primeras tres décadas del siglo XX sirvieron como escenario de consolidación de una fuerte industria de producción cinematográfica que permitió la inserción en el país de muchos relatos que cambiaron para siempre la forma en que los colombianos percibían el mundo que los rodeaba. Fue una época de experimentaciones técnicas y de reinvento de los usos del cinematógrafo.

Del tradicional registro documental de objetos, paisajes y situaciones cotidianas, los nacientes productores nacionales, alimentados por el cine italiano y francés introducido al país por los hermanos Di Doménico, pasaron a la construcción de relatos ficcionados que trastocaron las fibras sensibles de los colombianos.

Durante el segundo decenio del siglo XX el cine se convirtió en una fuente de distracción para muchas ciudades y pueblos de Colombia. El cine iba avanzando y poco a poco tuvo la necesidad de hacer puestas en escena, contar historias de amor, de robos, de héroes, dejando así a un lado las primeras imágenes documentales que impactaron a los espectadores de todo el mundo en los años anteriores. Los colombianos se veían reflejados en la pantalla y sentían como sus vidas, o lo que quisieran de ellas, estaban ahí representadas. Hombres y mujeres se dejaron llevar por los estereotipos de los actores y actrices de la pantalla e incluso, llegaron a imitarlos.¹³

¹¹ NIETO, Jorge. Colombia Cronología 1897-1937. Citado por ARBOLEDA y OSORIO. Op. Cit., Pág. 59

¹² FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1916 - 1937. El cine silente o la Colombia idealizada. [En Línea]. Pág. 6. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1916-1937.pdf>>

¹³ ARBOLEDA y OSORIO. Op. Cit., Pág. 36

1.2. La alfabetización cinematográfica en la periferia: una política de Estado

Si los años anteriores estuvieron marcados por la exclusión, la censura, la división clasista y la ausencia del Estado alrededor del uso del cinematógrafo, las décadas del 30 y 40 fueron completamente lo contrario.

El 1930 el Partido Liberal ganó las elecciones presidenciales. Inmediatamente la nueva élite gobernante, excluida del poder durante cincuenta años, impulsó desde el Estado una serie de transformaciones en los terrenos de la educación y la cultura que tenían como objeto la formación de las masas obreras y campesinas para garantizar el desarrollo económico y social de la nación, en el marco de la crisis económica mundial, como lo destaca Marcela Uribe:

Convencidas de tener en sus manos una misión histórica, se dieron a la tarea de liberar al pueblo de su condición; y a la nación, de un pueblo sin conciencia de su destino. Estos esfuerzos, se tradujeron en una serie de iniciativas políticas, económicas, sociales y culturales que se impusieron como políticas de estado. De aquí, se privilegió la educación como canal y dispositivo a través del cual se aseguraría la modernización de la población analfabeta.¹⁴

El nuevo proyecto de nación del liberalismo pretendía por un lado sustituir el papel de la iglesia en materia de educación y acceso del pueblo a los bienes culturales, y por el otro garantizar un estado hegemónico, con una población obediente y unificada política y culturalmente.

(...) la misión de las instituciones culturales del Estado se orientó a dos objetivos principales: por un lado, poner la cultura al alcance de las masas, y del otro, encauzar sus manifestaciones en beneficio directo del pueblo. El primero, se refería a la intención de ampliar el acceso del pueblo a los bienes culturales a través de una divulgación masiva, y el segundo, a la integración de la población a un mismo orden y cultura.¹⁵

Como estrategia para lograr sus propósitos, a través del Ministerio de Educación Nacional, los liberales crearon el “Proyecto de Cultura Aldeana y Rural”, una campaña que pretendía a través de la masificación de la radio, las bibliotecas y el cinematógrafo, emprender la formación de las masas campesinas y obreras de pequeños poblados y zonas rurales. El Ministro de Educación del momento, Luíís López de Mesa, describiría de esta manera el Proyecto:

La intención de las disposiciones es la de facilitar al campesino colombiano, la mayor suma posible, de bienestar material y de dignidad espiritual, para que ame la vida que

¹⁴ URIBE SÁNCHEZ, Marcela. Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia 1935 – 1957. En: Revista Historia Crítica No. 28. Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. [En línea] 2005. Pág. 3. [Consultado 16 de septiembre de 2009] Disponible en <<http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/307/1.php>>

¹⁵ Ibid. Pág. 4

le cupo en suerte, y la sirva con efectiva estimación y gratitud. A las poblaciones irán frecuentemente comisiones nacionales y departamentales a informales de cuanto sea útil a sus comodidades y progreso, a su bienestar y alegría. Les enviaremos equipos cinematográficos para su distracción e ilustración, peritos también en higiene, en agricultura, etc., para que siempre estemos en íntimo contacto, y la República sea, como debe ser, un verdadero hogar de todos y para todos.¹⁶

Renán Silva describe la campaña como “un esfuerzo material y cultural, (...) para conectar los grupos y las regiones diversas de la sociedad, proponiéndoles, entre otras cosas, la ficción de una historia común, relatada como historia nacional, y la esperanza de un futuro que no deja de apoyarse en esa ficción construida”.¹⁷

La campaña fue puesta en marcha en 1934 cambiando para siempre la historia del país. La movilización de bibliotecas a los municipios ayudó a reducir “la tasa de analfabetismo de la población mayor de 7 años que hacia 1912 era superior a un 70%, en 1938 había bajado al 46.9%, y en 1951, al 43.9%”.¹⁸

Por su parte, la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia (Febrero 1 de 1940) permitió romper con el aislamiento y el desconocimiento de algunas regiones a través de la exploración del territorio, sus pobladores y sus culturas. Enseñó al país la importancia de la memoria para la construcción de identidad nacional y propuso formatos novedosos que enseñaron a los ciudadanos a generar criterios propios con programas de comentario y opinión.¹⁹

El cinematógrafo, fue considerado la piedra angular del proceso, ya que para ese entonces la integración del sonido era una realidad, convirtiendo al cine en una experiencia multisensorial que facilitaría el aprendizaje de las masas analfabetas, tal y como lo concebía Luis López de Mesa:

La sección de cinematografía educativa puede llegar a ser uno de los principales elementos de cultura de que disponga el gobierno de este país. Por los ojos y por el oído es por donde podemos atraer las masas campesinas hacia el estudio y hacia el perfeccionamiento de la personalidad.²⁰

Razón por la cual para el Estado se volvió primordial la creación de salas de proyección en todo el país, la compra de equipos y la formación de operadores para los mismos, incluso culminado el periodo de la “República Liberal” (1930 –

¹⁶ Gestión Administrativa del Ministerio de Educación (1935), citado por URIBE SÁNCHEZ, Op. Cit., Pág. 5

¹⁷ SILVA, Renán. Ondas nacionales. La política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. En: Revista Análisis Político No. 41. Septiembre/Diciembre. 2000. Pág. 2.

¹⁸ DÍAZ SOLER, Carlos Jilmar. La campaña de cultura aldeana (1934-1936) en la historiografía de la educación colombiana. Universidad Pedagógica Nacional. [En línea] (s.f) Pág. 10 [Consultado 27 de agosto de 2009] Disponible en < http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce38-39_11balan.pdf>

¹⁹ Para ampliar información sobre los alcances de la Radiodifusora Nacional en el periodo mencionado. Ver SILVA, Renán. Op. Cit., Págs. 1-22

²⁰ Gestión Administrativa del Ministerio de Educación (1936). Citado por: URIBE SÁNCHEZ, Op. Cit., Pág. 9

1946). En el caso del Huila llegaron a registrarse en 1963, 21 salas de proyección y 728.355 espectadores.²¹

Lo importante, es que este proceso fue más allá de la simple reproducción y exhibición de películas traídas del exterior ya que se logró avanzar en la creación de imágenes propias, con lugares y rostros culturalmente cercanos, sobre los oficios y actividades propias de los colombianos, que dieron nacimiento al cine educativo nacional, una apuesta por realizar películas de corta duración en donde se enseñaron oficios, se instruyó al campesinado sobre máquinas y herramientas y se vendió una historia patria contada desde el Estado.

(...) desde los inicios del cine educativo fue clara la necesidad de producir películas documentales acerca de temas nacionales: propaganda agrícola, higiénica, industrial, geográfica, historia natural, entre otras. Algunos títulos de las películas exhibidas fueron: Antioquia monumental, Antioquia minera, Antioquia industrial, Antioquia religiosa, Sombras de una civilización (Film documental de los monumentos de San Agustín) (...) Se privilegió el género del documental para el cumplimiento de las tareas encomendadas a la cinematografía educativa, y esto porque se pensaba que era el que tenía un carácter educativo por excelencia, pero, además, porque entregaría “la visión de un pueblo” es decir, permitiría ver, pero sobre todo experimentar la realidad de la nación.²²

Sin lugar a dudas, la concepción del proceso comunicativo y educativo impulsado a través del cinematógrafo, fue de orden unidireccional; las cintas educativas sólo intentaban instruir y transmitir información con el ánimo de “fomentar el espíritu nacionalista, lograr una vinculación entre las regiones, servir al progreso de la industria y la agricultura (...)”²³, sin un proceso de retroalimentación o interpelación del lado de la población.

Aunque desde una perspectiva instrumental la apuesta de los liberales fue de gran significancia en dos vías. Por un lado llevó al cinematógrafo a dejar de ser un espectáculo de entretenimiento de las élites, para convertirse en una herramienta formativa y cultural entre obreros y campesinos. Y por el otro, “le proporcionó a las gentes de las provincias y las regiones una experiencia cotidiana de integración (...)” convirtiéndolo al cine en una herramienta de “(...) mediación de las culturas rurales con la nueva cultura urbana de la sociedad de masas, introduciendo en ésta elementos de la oralidad y la expresividad expresivo-simbólica a la racionalidad informativo-instrumental que organiza la modernidad”.²⁴

²¹ CHARRY LARA, Alberto. El cinematógrafo en Colombia 1963. Informe del Departamento Administrativo Nacional de Estadística. [En línea] 1965. Pág. 3 - 21. [Consultado 29 de agosto de 2009] Disponible en Biblioteca virtual DANE:

<http://www.dane.gov.co/daneweb_V09/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=9>

²² URIBE SÁNCHEZ, Op. Cit., Pág. 7

²³ Ibíd. Pág. 6

²⁴ BARBERO, Jesús Martín. Comunicación: el descentramiento de la modernidad. En revista Anàlisi: cuadernos de comunicación y cultura No. 19. Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona. [En línea] 1996. Pág. 87. [Consultado agosto de 2009] Disponible en <<http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf>>

1.3. La televisión en Colombia: nueva tecnología sin lenguaje propio

La televisión se inauguró en Colombia el 13 junio de 1954 con motivo de la celebración del primer año de mandato del General Rojas Pinilla, quien no sólo vio en ella la posibilidad de difundir ampliamente su proyecto educativo y cultural, sino una oportunidad extraordinaria para hacerle frente a los continuos ataques que la oposición política realizaba a su gobierno.

Con Rojas Pinilla se amplía el uso instrumental de los medios de comunicación por parte del Estado dándole, en el caso de la televisión, un matiz político – propagandístico con “trasmisiones en directo de inauguraciones de obras públicas o alocuciones de ministros y del presidente”²⁵. Desde esta perspectiva instrumentalista, la televisión en cuanto lenguaje audiovisual no tendría, para el gobierno de Rojas, ninguna diferencia con el cinematógrafo, salvo la de nueva tecnología para un mismo objetivo: educar y culturizar a través de la imagen en movimiento y el sonido sincronizado.

Sin embargo, los primeros años de la televisión colombiana no fueron de gran significancia desde el terreno político tanto como desde el terreno cultural. En primera medida “porque en la década del cincuenta la televisión estaba lejos de ser un medio de consumo masivo, y segundo, porque los programas dedicados a la propaganda rojista eran más bien escasos, en comparación con el resto de la oferta, que se centró más bien en la divulgación cultural”.²⁶

De la mano de personas provenientes del teatro y la radio surgieron programas como el Teleteatro, conciertos, noticias, teatro para niños, revistas, análisis musical ilustrado, historia patria, adaptación de obras literarias, etc., que hicieron parte de la oferta televisiva estatal. Sin lugar a dudas una amplia gama de posibilidades culturales puestas a disposición de la población pero con unas limitaciones serias tanto en el contenido como en la forma, manifestadas en “la subordinación del lenguaje audiovisual a la literatura, el teatro, la ópera y la música clásica, la filosofía y el arte, convirtiéndolo así en receptor y difusor de la alta cultura, sin mayores inquietudes por explorar sus posibilidades”.²⁷

Pese a esto, es necesario reconocer las dimensiones sociales que diferenciaron a la televisión del cine al inicio de los años 60. Por un lado, la capacidad de sintetizar a los otros medios, de poder transmitir películas provenientes del cine y alocuciones radiales y, por el otro, “introdujo lo público en el ámbito de lo privado - del hogar-, hizo acceder a los lenguajes de la imagen y reconocer la existencia del deseo, y propuso nuevas formas de amor y pareja”.²⁸

²⁵ URIBE SÁNCHEZ, Op. Cit., Pág. 16

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.* Pág. 18

²⁸ TORRES, William Fernando. Amarrar la burra de la cola. ¿Qué sujetos formar en la periferia para enfrentar la globalización?. El caso del Huila. En: Cultura y Globalización. Universidad Nacional de Colombia. Facultad

En la vida regional, el ingreso de la televisión logró modificar e insertar patrones culturales y cambiar la cotidianidad. En los sectores populares “el transistor reemplazó al perro guardián en los barrios de procedencia campesina, pues se lo dejaba encendido para que los merodeadores supusieran que había alguien en casa. El televisor sirvió para colocar sobre él un nuevo altar o las fotos de familia y, además, para incitar a las comunidades a reunirse ante él en la plaza pública y en los bares”.²⁹

1.4. Del cine militante al documental antropológico y social

Con la comercialización de cámaras económicas, livianas y con sonido sincronizado finalizando los años cincuenta, desaparece la idea de que la producción de cine sólo era posible desde el Estado o las compañías cinematográficas.

Del seno de algunas organizaciones sociales, políticas y científicas, instituciones y colectivos de producción independiente, emerge una corriente de cineastas ligados a un interés marcado por registrar los hechos de la realidad política, social y cultural de los que el cine no se había ocupado durante varias décadas. En el mundo se retoma la discusión acerca del papel que debe jugar el cine como elemento liberador, herramienta de denuncia y mecanismo de representación de la realidad.

Aparece un importante número de películas comprometidas con procesos de cambio y transformaciones sociales, especialmente en América Latina, en donde los cineastas quisieron hacer un cine emancipador y libertario que “representara la voluntad y las aspiraciones de las masas”.³⁰

En el caso colombiano se presentaron dentro de este periodo dos procesos particulares. En primera instancia, el surgimiento de un interés por acercarse crítica y reflexivamente al cine a través de cineclubes y revistas cinematográficas de clara orientación política como es el caso de la revista “Cinemés” que aparece en 1965 con una portada en la que se lee “El nuevo cine latinoamericano. Reflejo de un yugo que se apresta a romper las cadenas”.³¹

de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Sociales. [En Línea] 1999. Pág. 326 [Consultado 10 de febrero de 2010] Disponible en <<http://www.digital.unal.edu.co/dspace/handle/10245/817>>

²⁹ Ibíd. Pág. 327

³⁰ CASTRO GONZÁLEZ, María Soledad. El tercer cine o el cine militante argentino. La propuesta contra-hegemónica de Fernando Solanas y Octavio Getino [En línea] (s.f) [Consultado 15 febrero de 2010] Disponible en <http://cine.suite101.net/article.cfm/el_tercer_cine_o_cine_militante_argentino#ixzz0gcFw1rW>

³¹ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1960-1977. Arduos campos de batalla. [En Línea]. Pág. 6. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1960-1977.pdf>>

En segundo lugar, los nuevos cineastas que se atrevieron a hacer cine documental político y de denuncia, provenían de estudios ligados a las ciencias sociales como la antropología y la sociología, consiguiendo generar “un cine de contrainformación y de didáctica política, un cine de consigna, al mismo tiempo analítico y emocionalizado”.³²

Para Óscar Campo, lo que viene a ocurrir en Colombia durante los años sesenta y setenta es “la coexistencia de una corriente antropológica con el documental militante. Volcado más bien hacia la encuesta o la investigación en las ciencias sociales y dentro de la tónica de denuncia”, cuyo resultado describe de esta manera:

La mayoría de estos documentales son retóricos, es decir, presentan argumentos persuasivos, apelando a modalidades expositivas, o a estructuras asociativas de imágenes de tipo social. Por lo general se configuran en torno a un comentario dirigido al espectador sobre cuestiones políticas e ideológicas, en el que el comentarista hace avanzar el texto al servicio de su necesidad de persuasión, y utilizando las imágenes como ilustración o contrapunto o prueba de lo que se está enunciando.³³

Este tipo de cine documental político y antropológico realizado en los sesenta y setenta, tuvo como figuras principales a Martha Rodríguez, Carlos Álvarez, Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre otros, y será llamado por algunos historiadores y analistas colombianos como “cine marginal”, elaborado en un periodo de corta duración, pero que será la base fundamental o el punto de partida sobre la que se construirá gran parte de la producción documental de las últimas décadas en Colombia.

(...) la sensibilización y la radicalización política en artistas e intelectuales, llevaron al surgimiento de un limitado cine colombiano marginal (...) Los escasos productos de este cine, que habría que volver a juzgar desde las nuevas perspectivas, llevaron al cine colombiano, por primera vez, a foros internacionales. El encarcelamiento del realizador Carlos Álvarez lo convirtió en símbolo mundial de una expresión artística amordazada y durante mucho tiempo sólo su nombre (y poco después los de Martha Rodríguez y Jorge Silva), fueron considerados cine colombiano legítimo. Si el cine de Álvarez puede ser visto fundamentalmente como coyuntural, Martha Rodríguez y Jorge Silva siguieron con el suyo un camino propio de reflexión antropológica y política, un cine de observación y paciente respecto de la realidad, que terminó en ocasiones produciendo imágenes fuertes e inviolables.³⁴

La trascendencia de los trabajos realizados durante este periodo y su importancia para el desarrollo del documental en Colombia, tiene que ver, según Óscar Campo

³² ÁLVAREZ, Luis Alberto. El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas. Biblioteca Luis Ángel Arango [En línea] (s.f.). [Consultado 16 de septiembre de 2009] Disponible en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm>>

³³ CAMPO, Óscar. Nuevos escenarios del documental en Colombia. En: Hay más caminos. Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental. Bogotá. Ministerio de Cultura. 1998. Págs. 78 y 79

³⁴ ÁLVAREZ, Luis Alberto. Op. Cit.

con que “son los primeros documentales con estructura narrativa documental (es decir, con personajes y una historia desarrollada en el tiempo y en el espacio)”.

(...) estas producciones donde se destacan particularmente los documentales “Chircales” (1964/71) y “Nuestra voz de tierra, memoria y futuro” (1974/80) elaborados por Martha Rodríguez y Jorge Silva, y “oiga vea (1971)” y “agarrando pueblo (1977)” de Carlos Mayolo y Luis Ospina son importantes para el desarrollo del documental en nuestro país porque dan “un paso adelante tanto en la elaboración estética, como en la investigación documental. Con “chircales” por primera vez se utiliza en Colombia el cine como medio de investigación. Durante un periodo de cinco años los realizadores trabajaron entre los habitantes de una fábrica de ladrillos, construyendo un universo a partir de objetos, espacios, entrevistas, incluyéndose en la vida de la comunidad y haciendo que la cámara también participe.³⁵

Estos elementos que abrieron las puertas hacia nuevas posibilidades de hacer cine, fueron desconocidos e ignorados por muchos realizadores en los años siguientes gracias a la promulgación de la Resolución 315 de la Superintendencia Nacional de Precios, conocida como la “Ley del sobreprecio”, que estableció el cobro de un valor adicional en la boleta de entrada al cine y obligó a los exhibidores a proyectar un cortometraje nacional, cada vez que se presentara un largometraje extranjero, con el ánimo de fomentar la producción cinematográfica repartiendo entre el distribuidor, el exhibidor y el productor del cortometraje las utilidades del “sobreprecio”.³⁶

Lo que se presentó en ese momento fue una carrera desmedida por hacer cine y captar recursos a través de películas de mala calidad y carentes de interés para los espectadores.

Para algunos esta fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible; pero para una gran mayoría (entre ellos el gran monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en una inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes “de cuota” de ínfima calidad fue enorme, y la junta de calidad establecida para aprobar su exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La palabra “película colombiana” se convirtió en maldición para millones de espectadores, obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés.³⁷

Esto llevó al cine en los años ochenta a convertirse en un escenario de burocratización e impulsó a los espectadores a refugiarse en la televisión, elemento que aprovecharon algunos realizadores contemporáneos y herederos de las apuestas del documental de los años sesenta y setenta, para explorar nuevos campos fundamentalmente en la televisión.

³⁵ CAMPO, Óscar. 1998. Op. Cit., Pág.79

³⁶ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1960 – 1977. Op. Cit., Pág. 11

³⁷ ÁLVAREZ, Luis Alberto. Op. Cit.

La llegada del video fue la clave fundamental de este nuevo proceso. Por un lado liberó a los realizadores de la necesidad de buscar grandes presupuestos para llevar a cabo sus proyectos y por el otro, abrió la posibilidad de hacer muchas experimentaciones en el terreno estético y narrativo. Víctor Gaviria y Luis Ospina serán dos de los realizadores más destacados en esta etapa.

Ospina valiéndose del video, realiza en 1986 un largometraje llamado: “Andrés Caicedo: unos pocos amigos”, “en donde hace aparecer los participantes ante la cámara pero su testimonio continúa voz en off, aportando humorismo, nostalgia, pena, evitando el narrador y utilizando recursos seminarrativos como subtítulos (empleados casi de manera literaria), fotografías, fragmentos de películas o pregrabados de video, dibujos, material de archivo. Todo orquestado para obtener un excelente relato de uno de los más importantes narradores colombianos de los años setenta (...) Gaviria, se interna en la exploración de jóvenes marginales en Medellín, rodando una ficción amarga en la que actúan y muestran su coraje sus ruinas y miserias, desde su imaginario, con su jerga y forma de entender el mundo (...) Los trabajos de estos cineastas están fundamentados en una estética que parte de la palabra, del relato oral que hacen los personajes, para construir estructuras que tienen que ver con la experimentación en el caso de Ospina y del realismo cinematográfico en el caso de Gaviria.³⁸

De la mano de Ospina y Gaviria se establecieron, en Cali y Medellín, escenarios de formación de un número importante de jóvenes realizadores que empezaron a descubrir nuevos temas y nuevas formas de narrar. La ciudad y la región, las personas y sus virtudes, se convirtieron en la base fundamental para la creación de muchos documentales que dieron origen, en 1988, a los programas “retratos” y “rostros y rastros”, sin lugar a dudas, este último, la experiencia más importante de realización de video documental que haya tenido el país.

Con estas dos propuestas, se inició un proceso de descentralización de la producción televisiva nacional, en el que jugaron un papel muy importante los canales regionales y los programas universitarios ligados a las ciencias sociales y la comunicación.

1.5. Imagen, memoria y proyectos académicos regionales

Durante la década de los noventa, Colombia vivió profundas transformaciones políticas, sociales y culturales, representadas en el cambio de modelo económico, la descentralización política y la firma de una nueva Constitución que en teoría le otorgó derechos ciudadanos a diferentes grupos étnicos, raciales, políticos y culturales que en el pasado habían sido invisibilizados, discriminados y agredidos por el estado.

³⁸ CAMPO, Óscar. Op. Cit., Pág.79

Paradójicamente mientras se impulsaba a través del neoliberalismo, un modelo homogenizador de la cultura, la Carta Política le entregó a lo local y lo regional un papel preponderante en la reconstrucción del país, permitiendo el surgimiento de nuevos actores sociales que “reclamaban el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes”.³⁹

Prontamente estos sectores de la población vieron en el video una herramienta importante para consolidar sus procesos de memoria regional y autoreconocimiento cultural, por lo cual impulsaron espacios propios de producción televisiva, en algunos casos, o se aliaron con los canales regionales que estaban creándose en ese momento.

Regiones como el Eje Cafetero, Antioquia, la Costa Atlántica y la Pacífica, preocupadas por la ausencia de una mirada regional-local de las realidades nacionales y quizá cansadas de verse representadas por un centro muchas veces pedante e incauto, se dan a la tarea de fundar canales de televisión propios.⁴⁰

A estos procesos de búsqueda de identidades regionales y reconstrucción de la memoria, se vincularon las universidades de provincia, que a través de investigadores cercanos a las ciencias sociales, la antropología, la historia y la sociología empezaron a desarrollar estrategias que permitieran, desde una perspectiva interdisciplinar, proponer salidas a las demandas de la sociedad regional.

La creación y consolidación de programas de comunicación social y periodismo, que pasaban de ser 9 en 1984 a un número superior a 25 finalizando los años noventa⁴¹, fue una de las estrategias asumidas por muchas regiones para vincular procesos de investigación con producción documental televisiva, tal y como lo afirman Toro y Aguilera:

Muchos de estos proyectos audiovisuales de tipo regional tuvieron como principal dinamizadora a la academia. En la década del noventa se consolidan y, a la vez, surgen programas académicos próximos a la comunicación social y el periodismo que contemplan dentro de sus currículos saberes y prácticas ligadas al campo audiovisual. Tal es el caso de Bogotá, Cali, Medellín, Bucaramanga, Barranquilla y Manizales, entre otras ciudades que para dicho periodo cuentan con nichos académicos de producción audiovisual.⁴²

³⁹ *Ibíd.* Pág. 80.

⁴⁰ GUTIÉRREZ CORTÉS, Andrés Felipe y AGUILERA TORO, Camilo. Producción documental en los años noventa. En: Cuadernos del cine colombiano No 5. Balance documental. Cinemateca Distrital [En Línea] (s.f) Pág. 5 [Consultado 13 de julio de 2005] Disponible en <http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN5.pdf>

⁴¹ Según la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) entre 1984 y 2004 se crearon 26 Facultades que sumadas a las nueve ya existentes dejarían a Colombia con un saldo de 35.

⁴² GUTIÉRREZ y AGUILERA. Op. Cit., Pág. 7

El caso pionero y de mayor relevancia se encuentra en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, en donde existió una ligazón directa entre el plan de estudios, producción documental desde su programadora (UV-TV) y emisión de esa producción a través del canal regional Telepacífico.

Programas como Rostros y Rastros, Imágenes del Pacífico y Litoral, fueron las primeras experiencias de producción documental televisiva alimentadas de un proyecto académico y que intentaron acudir al llamado por resaltar la identidad y la memoria regional.

Desde Cali, programas como Rostros y Rastros de algún modo respondieron a esta demanda para el sur-occidente colombiano. Los cientos de documentales de Rostros y Rastros son en su gran mayoría imágenes de la región: de su pasado, de sus gentes, de sus lugares, de sus procesos sociales y prácticas culturales. A través de este programa, pero también de otros, es posible pensar, entre otras cosas, sobre cuál es el significado atribuido a la cultura y a la identidad regional en el proyecto que da vida a la televisión regional: ¿Valorización de lo local? ¿Necesidad de producir imágenes de nosotros mismos en un país marcadamente centralizado? ¿Necesidad de recuperar/producir una memoria colectiva de la región?.⁴³

Esta amalgama entre academia y canales regionales estatales generó durante toda la década de los noventa, interesantes procesos de autoreconocimiento cultural a través de la pantalla, pasando por apuestas de televisión educativa hasta experimentaciones en el terreno estético, que a largo plazo se han transformado en elementos identitarios de consolidación de proyectos sociales y culturales en varias regiones.

1.6. El Departamento del Huila: de las imágenes foráneas a la estética del turismo

En el caso del Huila, este tipo de procesos identitarios a través del audiovisual, no se presentaron con la misma fuerza que en los demás departamentos, entre otras cosas, porque a lo largo del siglo XX los huilenses fuimos vistos a través de los relatos audiovisuales producidos por realizadores y cineastas foráneos, quienes se encargaron de describir nuestro paisaje, contar nuestras historias, nuestros mitos y nuestros conflictos, creando imágenes de nuestra identidad que en algunos casos no nos pertenecen y que han convivido en la memoria nacional.

Entre estas se destacan las imágenes descriptivas de paisaje hechas sobre el Río Magdalena en cortometrajes cómo: “Subiendo al alto Magdalena (1907)”, “Viaje por el Magdalena (1957)” y “La Subienda (1972)”, en los que la cámara sólo juega

⁴³ AGUILERA TORO, Camilo y POLANCO URIBE, Gerylee. Rostros sin rastros: Televisión, Memoria e identidad. Ministerio de Cultura de Colombia. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. Universidad del Valle. Cali. [En línea] 2008. Pág. 17 [Consultado 15 de Noviembre de 2009] Disponible en <http://paginasweb.univalle.edu.co/~rostrosyrastros/rostros_y_rastros.pdf>

un papel de registro explorativo que luego servirá para el deleite de los espectadores, produciendo en ellos impresiones de lo que no han visto, tal y como se expresa en esta nota del diario “El Artista”, fechada el 19 de enero de 1907:

Es sin disputa la vista más hermosa exhibida hasta hoy (...) entre la alta y enmarañada maleza, aparece la ranchería indígena, con sus gallinas, sus cerdos, sus calentanitos a medio vestir, sus redes, etc. A la vista de todo aquello parece que le suben a uno por el cuerpo las oleadas de calor de aquella tierra por siempre calcinada por el sol. ! Qué riqueza de vegetación, que hálito inmenso de vida se esconde allí entre ese bosque que siempre se brinda lozano y exuberante a los ojos del viajero ¡Cuánto porvenir guardan para la querida patria esas tierras cuya ferocidad brota espontánea como diciendo al hombre: aprovechádmelo! La exhibición de esta vista, que tiene mil bellos detalles, valió toda la función del domingo.⁴⁴

Aunque las descripciones de esta película se conozcan sólo por notas de prensa de la época, y no se haga referencia directa al Huila, su título y el de otros materiales audiovisuales y escritos, rescatados por la Fundación Patrimonio Fílmico, sugieren una gran actividad de producción cinematográfica alrededor del río en todo su recorrido por el país, incluyendo el paso por el Departamento del Huila. La subienda, cortometraje realizado por Luis Ernesto Arocha y Álvaro Cepeda Samudio en 1972, “muestra la famosa subienda del río Magdalena, especialmente en la ciudad de Honda y la cámara hace una subienda paralela del río, desde Bocas de Ceniza hasta San Agustín”.⁴⁵

De la misma manera, nuestro patrimonio material y cultural empezó a ser narrado desde mediados del siglo XX a través de los documentales antropológicos “San Agustín (1942)”, y “Los indios del Alto Magdalena: vida, luchas y exterminio (1943)” hechos por el historiador ucraniano Juan Friede que fueron catalogados (el primero) como “el primer y más importante documento filmado acerca de los hallazgos arqueológicos de la estatuaria precolombina de esa región”⁴⁶.

En 1964 el joven bogotano Julio Luzardo rodó en varios municipios del Huila su segundo largometraje de ficción llamado “El río de las tumbas”, una película argumental que expone la situación de la violencia colombiana de los años sesenta, usando como recurso narrativo cadáveres sin dueño que bajan por el río Magdalena. Un año después, los franceses Jean Pierre Serget y Bruno Muel, expondrían el mismo tema, pero ésta vez rodando imágenes reales sobre la situación de violencia vivida en los límites de Huila y Tolima. “Riochiquito” nombre que le dieron a su documental, muestra en 19 minutos el proceso de conformación

⁴⁴ El Artista. Bogotá, 19 de enero de 1907. Citado por: TORRES, Rito Alberto. En: Trayectoria del río Magdalena en la cinematografía colombiana. Fundación Patrimonio Fílmico. [En línea] (s.f) [Consultado 15 de noviembre de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/162.htm>>

⁴⁵ MORENO GÓMEZ, Jorge Alberto. Presencia del río Magdalena en el audiovisual. Centro de Documentación y Biblioteca de la FPFC [En línea] (s.f). [Consultado 15 de noviembre de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/163.htm>>

⁴⁶ NIETO, Jorge. Otros Extranjeros. En: Cuadernos del cine colombiano No 7. Op. Cit., Pág. 51

de las guerrillas campesinas en los años sesenta y los bombardeos de los que fue objeto el movimiento insurgente y la población de Riochiquito.

El momento cumbre de las imágenes foráneas sobre el Huila es el estreno de la película “El Embajador de la India (1987)” del director santandereano Mario Ribero Ferreira. Esta película es considerada como una de las más importantes del país al ser incluida dentro de la “Maleta de cine colombiano” creada por el Ministerio de Cultura. Su tratamiento, independientemente del valor histórico y audiovisual, la convirtió en una historia burlesca sobre las élites gobernantes y las tradiciones del pueblo huilense, a través de la cual se crearon innumerables calificativos y caracterizaciones erróneas sobre los habitantes de esta región.

Junto a esta herencia de relatos externos, otros factores retrasaron o impidieron el desarrollo de procesos de autoreconocimiento cultural del huilense a través de la pantalla. Entre ellos, la existencia de una élite gobernante dependiente del centro y carente de proyectos políticos o educativos a largo plazo, que fue incapaz de gestar la creación de un canal de televisión público para la región. Contrario a esto, los dirigentes políticos se dedicaron únicamente a insertar el video como estrategia de publicidad y propaganda a sus obras.

En 1995 bajo el mandato de Jaime Lozada Perdomo, como gobernador del Huila, la División de Comunicaciones del Instituto Huilense de Cultura impulsó una unidad especializada en producción audiovisual tras la adquisición de varios equipos entre los que se destacaba una cámara Panasonic súper VHS.⁴⁷

Desde entonces y hasta inicios de 1998, esta dependencia registró todos los actos públicos y privados del gobierno de turno, los desarrollos de los programas institucionales y produjo, a través de un grupo de profesionales y empíricos de la realización audiovisual, varios videos de corte documental – turístico que pretendían vender hacia el exterior la imagen de un departamento próspero y con ciudadanos preparados para afrontar los retos del nuevo siglo que ya se avizoraba.⁴⁸

Estos videos, en los que se incluyeron las opiniones de sociólogos, antropólogos, psicólogos e historiadores intentando construir un diálogo sobre el deber ser del huilense en el nuevo siglo, tuvieron algunos alcances que deben ser tenidos en cuenta a la hora de revisar nuestras herencias audiovisuales. El primero de ellos es que recorrió el departamento explorando el paisaje regional y las gentes, permitiendo que por primera vez los huilenses de la zona rural pudieran verse

⁴⁷ Entrevista con Miguel Darío Polanía (Miguel de León). Actual director Biblioteca Departamental e integrante de la División de Comunicaciones del Instituto Huilense de Cultura en la década del 90. Realizada el 10 de agosto de 2009

⁴⁸ Videos como “Al sur, al sur”, “Los huilenses cambian”, “Paz: aporte a la convivencia”, “Artefactos del Huila, herencia cultural” “Patrimonio y convivencia” y “Los hombres de la guayaba y el bejuco” elaborados por esa dependencia y visualizados para efectos de esta investigación, nos permiten realizar esta afirmación.

“representados” en una pantalla de televisión. Y el segundo, es que fue el primer intento desde las élites, por superar el sometimiento a las imágenes foráneas.

A pesar de ello, la apuesta institucional no logró aportar, desde el campo de la estética y la narrativa, nuevos elementos para la construcción de un proyecto comunicativo audiovisual en la región. Por un lado, debido al sostenimiento continuo de un estilo de publi-reportaje en los documentales sobre los municipios, y por el otro, al impulso de una noción de cultura - intrínseca en toda la producción-, ligada a la memoria oficial de los monumentos, del río y de los sitios turísticos, en donde están ausentes las historias de los ciudadanos del común.⁴⁹

...esa producción documental tiene una estructura que es paisaje con música, entrevista, paisaje con música, entrevista...una estructura muy elemental y luego siguen haciendo variaciones de eso (...) pero además tiene otro problema: que era redundante. No se sabía que la imagen contaba solita. Se le hacía una toma a la represa de Betania y decía “La represa de Betania” en un tono de locutor.⁵⁰

Sin embargo, gran parte de esta producción logró abrirse camino en la televisión nacional y regional, y se convirtió en una herencia audiovisual que ha marcado la idea que los huilenses tenemos de la forma de hacer relatos audiovisuales. Esta “estética del turismo” se consolidó como el formato desde el cual las empresas e instituciones de la región quieren contarse a sí mismas, “y eso se ha convertido en el programa de televisión que se hace para San Pedro, en el que cada año se pelea un gremio...un grupo de periodistas por hacer eso de “péguese la rodadita”.⁵¹

1.7. Los sueños rotos: de lo comunitario a la televisión comercial en el Huila

Si los dirigentes políticos del Huila renunciaron a la idea de construir un canal de televisión público para la región, otras personas y empresas intentaron desde lo comunitario y lo corporativo crear proyectos televisivos con perspectivas de canal local.

Iniciando los años noventa, Fredy Martínez Méndez y Margarita Suárez fundan en el municipio de Gigante la primera empresa de televisión comunitaria del departamento, llamada Hecho Aquí TV. Su propuesta fue más allá de la retransmisión de los canales internacionales, consiguiendo producir, con pocos

⁴⁹ En total, visualizamos 200 de los 500 videos que componen el total de la producción. En ellos pudimos comprobar un estilo de narración en la que son abundantes y repetitivos los planos generales para el registro del paisaje y los sitios turísticos, acompañados con narración en off institucionalizada. Este tipo de producción la hemos denominado “la estética del turismo”.

⁵⁰ Entrevista a William Fernando Torres. Martes 15 de septiembre de 2009. Cine café. Universidad Surcolombiana. Neiva. Hora 4:18pm

⁵¹ *Ibíd.*

recursos, varios programas en los que se narran historias cotidianas del municipio y algunos documentales de gran elaboración narrativa, a partir de la vinculación de realizadores empíricos con nuevas ideas como el caso de Carlos Ernesto Gómez y otros jóvenes que “hicieron escuela” en la productora y que años después aportaron con su trabajo a producir algunos de los documentales más destacados de la apuesta institucional del gobierno de Lozada Perdomo.

Otro de los referentes importantes en la construcción de canales comunitarios se encuentra en el intento de la Cooperativa Unión de Trabajadores del Huila y Caquetá (Utrahuilca), quienes operaron entre 1992 y 1994 un sistema de televisión por cable que “alcanzó un número de 3.000 usuarios distribuidos entre los barrios Santa Inés, Cándido, Camilo Torres, Municipal y algunos sectores del barrio Las Granjas”.⁵²

Además del servicio de canales internacionales, a través del canal comunitario se logró vincular a la comunidad en algunos programas de opinión, en los que la gente llegaba a hablar frente a la cámara de los problemas del barrio. Se pasaban mensajes de cumpleaños o lo que se llaman servicios sociales, pero era la gente la que hablaba frente a la cámara. Había una especie de noticiero, pero era muy simple, porque no había personal para eso.⁵³

Junto a estas experiencias existieron otras sin mayores desarrollos pero no menos importantes. Finalmente, las apuestas comunitarias por crear canales de televisión sucumbieron ante la marginalidad, los bajos presupuestos y la poca experiencia en la administración de empresas de medios, que las obligaron a desaparecer en algunos casos o a terminar cumpliendo un papel de prestadoras de servicios de filmación a partir de contratos con instituciones gubernamentales y otras entidades.

La libertad que otorgó la Constitución Política para la creación de medios de comunicación expresada en el artículo 20⁵⁴ permitió que varios empresarios, interesados más en la rentabilidad económica que en un proyecto comunicativo, construyeran canales de televisión en toda la región.

Se referencian a mediados de los años noventa, canales de televisión comercial en los municipios de Garzón, Pitalito, Campoalegre, Gigante, Suaza, Tello, Rivera, Baraya, La Plata y Neiva⁵⁵, con equipos y dinero suficiente para construir proyectos narrativos en la región, pero que se dedicaron casi de manera exclusiva

⁵² Entrevista a José Vicente Vargas. Administrador del sistema de televisión de ULTRAHUILCA durante los años 1993 – 1994. Miércoles 16 de septiembre de 2009. Realizada en su residencia del Barrio Los Guadales en la ciudad de Neiva. 2:30 p.m.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ Constitución Política de Colombia. Artículo 20. Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación.

⁵⁵ TRILLERAS ROA, Álvaro. Del linotipo al satélite. Los medios de comunicación en el Huila. 2005. Pág. 53

a introducir la señal internacional por cable, más que por hacer producción propia, priorizando la pauta comercial y el lucro económico antes que su responsabilidad social.

En su mayoría estos canales desaparecieron prematuramente al no cumplir con los requisitos mínimos de aprobación por parte del gobierno. Neiva Visión y Alpevisión fueron las únicas empresas que se sostuvieron en la ciudad de Neiva y lograron durante muchos años mantener su señal.

Inicialmente estas empresas se dedicaron a pasar los canales internacionales, pero el sostenimiento de estos esquemas televisivos se hizo imposible desde el punto de vista económico y por la existencia de un público que empezó a ser exigente al ver en las señales parabólicas, las apuestas narrativas de otras regiones. Elementos que obligaron a los dueños de estas televisoras a apostarle a la creación de programas locales.

En la mayoría de los casos redujeron su tarea a presentar noticieros, entrevistas, programas institucionales y religiosos en los que se percibía baja calidad analítica, poco interés por contextualizar la información y una deficiente calidad narrativa producto del desconocimiento de los lenguajes audiovisuales⁵⁶. En algunos casos aislados y temporalmente limitados, permitieron, más por presión que por iniciativa propia, la inserción de otro tipo de programas y formatos televisivos impulsados por profesionales locales que estaban egresando de las escuelas de comunicación de otras ciudades del país.

Entre ellos, algunos docentes y estudiantes del naciente programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana⁵⁷, quienes lograron hasta finales de 1995 insertar en la parrilla de programación de Neiva Visión, una propuesta de magazín y relatos de la ciudad a través de géneros como la crónica y el reportaje. También se atribuye a este grupo de realizadores haber logrado producir la primera transmisión en vivo en el Huila, presentando la novena de aguinaldos en diciembre de ese año.

Otro grupo de estudiantes de la misma universidad, liderados por Juan Manuel González, impulsaron un colectivo de producción audiovisual denominado Abstracta, logrando insertar a la programación de Alpevisión, 3 de sus trabajos documentales sobre Neiva.

Muy a pesar de esto, la incursión de la academia en los canales locales no se debió a una política institucional de la universidad, sino más bien a iniciativas individuales y/o colectivas, ante la necesidad de empezar a mostrar la producción

⁵⁶ PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Universidad Surcolombiana. Primer Informe de Estándares de calidad. Mayo de 2004. Pág. 16

⁵⁷ Los docentes y estudiantes de la Universidad Surcolombiana referenciados en este proceso son Benjamín Alarcón, Olmedo Polanco, Héctor Díaz y Mauricio Pascuas.

audiovisual. Sin el respaldo institucional, ambos procesos sucumbieron ante las exigencias económicas de los medios y ante la falta de recursos técnicos para garantizar la continuidad de la producción.

De este modo, sin proyecto político estatal, sin protagonismo de los medios comunitarios, y la ausencia de la academia en los canales locales, gran parte de la década del 90 en el Huila fue favorable (o se dieron las condiciones) para la consolidación de un proyecto televisivo de corte empresarial que no ha estado interesado en explorar visual y temáticamente la región.

No ha existido una eficacia simbólica, más allá de la capacidad de transmitir informaciones, que generen pautas y categorías de interpretación y que les sirvan a la comunidad para comprender los entornos problemáticos o para desarrollar una pedagogía ciudadana en defensa del interés general.⁵⁸

Lo que lo huilenses hemos visto en nuestras pantallas, la imagen de nosotros mismos, son copias de modelos importados de hacer televisión y reproducir imaginarios de otras culturas como se expresa en el análisis de los medios regionales, elaborado por el programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana:

Las parabólicas y los T.V. Cables, que hicieron presencia en la Región a partir de las elecciones de alcaldes populares en 1989, han ido proponiendo modelos de vida que llevan a los jóvenes a soñar con el éxito fácil, con consumos inalcanzables y, por consiguiente, a sentirse limitados dentro de sus localidades y tradiciones culturales; es decir, a optar por el desarraigo en un número muy significativo de casos.⁵⁹

1.8. “Hay que limpiar la mirada”: El proyecto educativo y audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana

Como parte del proceso de recomposición de las identidades regionales a inicio de los años noventa, la Universidad Surcolombiana de Neiva, acogió en el seno de la Facultad de Educación, un equipo de docentes que se dedicó, a través de la puesta en marcha de una Especialización en Comunicación y Creatividad para la Docencia, a desarrollar y sistematizar reflexiones sobre la comunicación desde la perspectiva de los estudios culturales, tratando de responder a preguntas como: “¿Qué sujetos – personas y ciudadanos – formar en medio de la guerra colombiana y la globalización? ¿Qué escuela construir en un territorio en guerra?

⁵⁸ AREIZA, Ricardo. La investigación periodística en el Huila. En: Revista Periferia N° 3. Globalización, Periodismo y Conflicto en la región Surcolombiana. Universidad Surcolombiana. Agosto – Diciembre de 2001. Pág. 87.

⁵⁹ PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Mayo de 2004. Op. Cit., Pág. 16

¿Cómo vincular la cultura de la escuela a la cultura de entorno?⁶⁰ ¿Cómo transformar la escuela arraigada, fustigadora y autoritaria en una escuela pertinente, dialógica y grata?”.⁶¹

Los trabajos e investigaciones de este postgrado, desarrollados entre 1992 y 1995, permitieron descubrir que en los procesos socioculturales de la Región Surcolombiana, existía una ruptura de tejidos comunicativos, que se materializaba en la práctica de una comunicación prevenida y oblicua, por parte de vecinos, generaciones y organizaciones. Por lo tanto se propusieron “reconstruir esos tejidos comunicativos rotos, generar unos nuevos y mejorar los existentes para posibilitar la creación y promoción de proyectos sociales, que propendieran por detener el conflicto militar que agobia la región y participar desde lo local en la construcción de país”.⁶²

Para ello pensaron en dos estrategias. “Una fue la formación de Periodistas capaces de asumir la tarea de entregar información de manera objetiva. Y, la otra, formar Comunicadores Sociales pensados como científicos sociales de la comunicación, capacitados para detectar los problemas comunicativos de las comunidades, las organizaciones y la sociedad; para estudiarlos y plantear alternativas para resolverlos”.⁶³ Razones por las cuales se crea el Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana el 4 de diciembre de 1994, inicialmente bajo el nombre de “Comunicación Social y Procesos Culturales”, nombre que sería remplazado por recomendación del ICFES para efecto de reconocimiento.

Luego de su apertura, el Programa crea y fortalece el Centro de Producción de Radio e Imagen, una unidad especializada en la creación, producción, post-producción y venta de servicios, cuyo objetivo principal consiste en contribuir a que la Región Surcolombiana se narre con los nuevos lenguajes audiovisuales, como también apoyar a la docencia a través de la utilización de los recursos necesarios para el desarrollo de cursos y asignaturas. También se crean la Editorial Universitaria, la Revista Periferia y otras publicaciones no periódicas con el propósito divulgar la producción intelectual más calificada, que permitiría el acercamiento a las comunidades a prestarles asesorías y apoyos a sus proyectos colectivos y particulares y, además, garantizarían la acreditación de la Universidad.

⁶⁰ TORRES, William Fernando. Pistas sobre trayectorias y subjetividades juveniles en la región surcolombiana a finales del siglo XX. Documento de trabajo. Universidad Surcolombiana. Neiva. 21 de abril de 2003. pág. 2

⁶¹ ACEBEDO, Juan Carlos. Editor. Preguntas para construir una nube. Materiales para crear la Facultad de Ciencias Sociales. Colectivo Ciencias Sociales y Estudios Culturales. Universidad Surcolombiana. 1997. Pág. 30

⁶² PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Universidad Surcolombiana. Proyecto Educativo de Programa. Neiva. Septiembre de 2004. Pág. 1

⁶³ *Ibid.* Pág. 2

Desde el área audiovisual, el primer reto fue limpiar la mirada:

“...teníamos los retos de limpiar el ojo y de enseñar a construir guiones. Esto significaba proporcionar a los estudiantes desde lo teórico y lo práctico, las herramientas suficientes para construir una agenda sobre lo que debemos contar de la región y crear a partir de esos temas, productos comunicativos novedosos y estéticamente alejados de la narrativa oficial”.⁶⁴

Para cumplir con estos retos, el naciente Programa de Comunicación se dio a la tarea de fortalecer la formación audiovisual a partir de áreas que permitieran el acercamiento de los estudiantes al mundo de la imagen. Los talleres de imagen I y II fueron orientados a la creación de imágenes y pequeños relatos, mientras que los niveles avanzados de formación se orientaron a ejercicios que narraran procesos, conflictos e historias de vida de actores, comunidades y organizaciones de la región, privilegiando el género documental.

Después de 13 años de su creación, el Programa registra un número de 158 egresados y reposan en el Centro de Producción Audiovisual un número mayor a 300 trabajos audiovisuales realizados por estudiantes. En este periodo de tiempo, se han realizado balances para medir el impacto de algunos medios de comunicación y prácticas profesionales impulsados por el Programa como la revista Periferia, el periódico Desde la U, la práctica de Periodismo Cívico y algunos espacios radiales. Sin embargo, la producción audiovisual no ha sido valorada desde lo académico, ni desde lo profesional.

Una de las mayores dificultades para acercarse a la evaluación de la producción audiovisual del programa, ha sido no contar con escenarios para su divulgación y proyección. La mayoría de videos son vistos en clase como producto del trabajo académico y en algunos casos sólo por el profesor que dirige el área. Así mismo, algunos videos producto de los procesos de intervención en las comunidades y organizaciones, sólo son proyectados en el seno de estas.

Para superar esta falencia, estudiantes y docentes han creado espacios para la divulgación de la producción audiovisual. Entre ellos cabe destacarse las jornadas de “Hecho con las uñas” 2001 y 2002, la Muestra de Documentales impulsada desde el año 2003 y algunos espacios esporádicos en los que se presentan los mejores trabajos de los estudiantes.

Dentro de los trabajos realizados por estudiantes es importante resaltar que hasta el año 2008 sólo una producción audiovisual ha tenido reconocimiento profesional en el campo temático y estilístico. “Sonidos de Garaje”, un documental de los estudiantes Andrés Mauricio Rivera, Alexander Trujillo y Germán Darío Castro,

⁶⁴ Entrevista a William Fernando Torres. Martes 15 de septiembre de 2009. Cine café. Universidad Surcolombiana. Neiva. Hora 4:18pm

elaborado como producto de su trabajo de grado, fue seleccionado para hacer parte de la 6ta Muestra Internacional Documental en el año 2004.

Sin embargo, la carencia de una evaluación no ha permitido al programa hacer un seguimiento integral al cumplimiento de la estrategia de formación planteada para el avance en el cumplimiento de sus propósitos. El programa reconoce que no se ha evaluado el impacto local y/o regional de los medios de comunicación creados por sus estudiantes, “como tampoco se ha verificado la incidencia del programa de comunicación en la transformación de los formatos locales de radio, prensa y televisión”.⁶⁵

Esta preocupación, manifestada en el Primer Informe de Estándares de Calidad, tiene su razón de ser cuando en el mismo documento se afirma que “El programa valida la pertinencia y aplicabilidad de los resultados de su labor de proyección social, mediante la socialización de los trabajos académicos, la evaluación de informes y productos comunicativos y periodísticos y la interacción con los diferentes sectores de la comunidad, con el fin de generar procesos de retroalimentación”.⁶⁶

Para el programa “La evaluación curricular es un proceso permanente. La experiencia diaria en materia de docencia, de investigación y de proyección social, genera nuevos aprendizajes pero sobre todo interrogantes; preguntas sobre el desarrollo de la acción educativa y del cumplimiento de la misión y propósitos del Programa. Y las respuestas a tales preguntas deben verse materializadas en ajustes al plan de estudios, en unos casos, o en el enfoque conceptual o metodológico de las áreas o cursos.”⁶⁷

Es en este marco en el que el presente análisis cobra un papel importante, ya que pretende convertirse en un primer acercamiento a una evaluación de la producción audiovisual en su conjunto. Una evaluación que nos permita saber, si desde lo audiovisual “hemos limpiado nuestra mirada” sobre los conflictos y procesos socioculturales de la región y estamos aportando al propósito recomponer la identidad regional.

⁶⁵ PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Mayo de 2004. Op. Cit., Pág. 55

⁶⁶ Íbid. Pág. 53

⁶⁷ PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Septiembre de 2004. Op. Cit., Pág. 9

2. CONTEXTO TEÓRICO

En este apartado presentamos las referencias conceptuales y teóricas que limitaron el objeto, propósito y planteamiento metodológico de la investigación.

2.1. MARCO CONCEPTUAL

2.1.1. Competencia comunicativa audiovisual

Noam Chomsky, a partir de sus estudios sobre la lengua como sistema de signos, propuso en los años sesenta el primer concepto de competencia aplicado a la comunicación definiéndola como “la capacidad que desde muy pequeños tienen los humanos de entender frases nuevas y de producir mensajes nuevos, inéditos; y la *performance*, la actuación, la realización de esa capacidad, entendiendo y produciendo mensajes nuevos con una vieja lengua”.⁶⁸

Este aporte de Chomsky desde el terreno de la lingüística nos permite entender que la capacidad de comunicación de los seres humanos reside en el dominio de dos procesos: el del análisis y el de la expresión, que indican por un lado la asimilación de un lenguaje para lograr comprender mensajes de otros y por el otro, la apropiación de ese lenguaje para crear nuevos mensajes de manera creativa, al subvertir, incluso las normas y convenciones.

Asumiendo los planteamientos de Chomsky, Barbero nos propone, desde el campo de los estudios culturales, “recuperar el concepto de competencia en su sentido cognitivo”. Para él, la idea de competencia debe estar “asociada a la idea de destreza intelectual, y ésta a la de innovación, y por tanto a la creatividad.”⁶⁹

En ese sentido, el desarrollo de competencias comunicativas para Barbero, va más allá del dominio de unas habilidades para la comunicación de mensajes y por lo tanto, para lograr obtener competencias comunicativas eficientes, el ser humano debe apropiarse de un conjunto más amplio de capacidades, ligadas a las diferentes formas de acceso al conocimiento, que denomina saberes indispensables o socialmente útiles y los cuales identifica y caracteriza como:

Los **saberes lógico-simbólicos**, que “se ocupan de la estructura del argumento posibilitando un pensamiento cuya criticidad no sólo no se opone al rigor sino que hace de éste su otra base. La importancia de los saberes lógico-simbólicos reside en su sentido pragmático y en lo que hoy representan como horizontes de saber: su capacidad de forjar una mentalidad en consonancia con el mundo del

⁶⁸ BARBERO, Jesús Martín. Saberes hoy: transversalidades, competencias y disseminationes. En: Revista Iberoamericana de Educación. No. 32. [En Línea] 2003. Pág. 23. [Consultado 8 de septiembre de 2010] Disponible en <<http://www.rieoei.org/rie32a01.pdf>>

⁶⁹ *Ibid.*

conocimiento y con el de las tecnologías informáticas a partir de las destrezas lógicas que ambos requieren.”⁷⁰

Los **saberes históricos**, que “...serían aquellos capaces de interpelar la conciencia histórica, lo que significaría recuperar menos lo que pasó que aquello de lo que estamos hechos, sin lo cual no podemos saber ni qué ni quiénes somos. (...) Se trataría de encontrar claves en el pasado para identificar y descifrar las encrucijadas del presente.”⁷¹

Y los **saberes estéticos** o “saberes de la sensibilidad”. “Se trata de asumir los saberes que hacen parte de los modos y de las estructuras del sentir, lo que significa empezar a valorar como saber todo aquello que el racionalismo del pensamiento moderno relegó al campo de la imaginación y de la creación estéticas (...) lo que propongo no es una vuelta al romanticismo, sino el reconocimiento de los saberes que entrañan las formas de lo expresivo, que pasan por el cuerpo, la emoción, el placer.”⁷²

Haciendo una abstracción de los anteriores planteamientos podríamos definir la competencia comunicativa audiovisual como el conjunto de herramientas, saberes y capacidades que posee una persona para entender, interpretar y crear mensajes audiovisuales en un contexto social y/o cultural concreto.

Sin embargo, esta conceptualización es insuficiente a la hora de pretender elaborar un diagnóstico del estado de desarrollo de competencias comunicativas a partir de la visualización de unos productos audiovisuales en concreto. La definición en sí sola no brinda las herramientas para llevar a cabo tal tarea.

No obstante, en el año 2005, el Consejo Audiovisual Cataluña (España) convocó a 56 expertos audiovisuales en iberoamérica entre los que se encontraban los colombianos Fernando Aranguren, Borys Bustamante y Omar Rincón; el mexicano Guillermo Orozco y el uruguayo Gabriel Kaplún, con el ánimo de construir los criterios para la definición de una persona competente en comunicación audiovisual.

El documento resultado de este proceso, se convirtió en el primer texto de habla hispana que propone un concepto de competencia comunicativa audiovisual y un modelo de evaluación de dicha competencia a partir de dimensiones e indicadores.

Para los expertos, la competencia comunicativa audiovisual es “(...) la capacidad de un individuo para interpretar y analizar desde la reflexión crítica las imágenes y

⁷⁰ *Ibíd.* Pág. 30 - 31

⁷¹ *Ibíd.* Pág. 31 - 32

⁷² *Ibíd.* Pág. 32

los mensajes audiovisuales y para expresarse con una mínima corrección en el ámbito comunicativo.”⁷³ Esto quiere decir que una persona competente en comunicación audiovisual “ha de ser capaz de realizar un análisis crítico de los productos audiovisuales que consume y, al mismo tiempo, de producir mensajes audiovisuales sencillos que sean comprensibles y comunicativamente eficaces.”⁷⁴

Con esta definición plantean que la competencia comunicativa audiovisual es posible medirla a partir de una valoración del nivel de dominio de conceptos, procedimientos y actitudes relacionados con las 6 dimensiones fundamentales de la comunicación audiovisual, y el establecimiento de indicadores para cada una de ellas en el ámbito del análisis y la expresión.

Para efectos de la presente investigación sólo tuvimos en cuenta los indicadores en el ámbito de la capacidad de expresión y dejamos por fuera la dimensión de recepción y audiencia.

1. **El lenguaje:** Dimensión relacionada con el conocimiento de los códigos del lenguaje audiovisual.

Indicadores:

- Capacidad de elaborar imágenes estáticas y en movimiento con un uso correcto de los recursos formales vinculados a la imagen.
- Capacidad de relacionar imágenes de manera creativa, para conferirles un nuevo sentido a partir de su interacción.
- Capacidad de asociar imágenes a textos verbales de forma original para conseguir síntesis expresivas con nuevos valores comunicativos.
- Capacidad de integrar imágenes y sonido creativamente, para formar nuevos productos audiovisuales.

2. **La tecnología:** Dimensión relacionada con la capacidad de utilización de las herramientas que sirven para construir mensajes audiovisuales.

Indicadores:

- Capacidad de manejo de equipos de registro visual (cámara de fotografía y de vídeo) y sonoro (micrófonos y grabadoras) con los mínimos exigibles de corrección técnica.
- Manejo elemental de los sistemas de edición electrónica y digital de imágenes y sonidos.
- Manejo elemental de los sistemas de captación y modificación digital de las imágenes.

⁷³ PRATS, Joan Ferrés. La competencia en comunicación audiovisual: propuesta articulada de dimensiones e indicadores. En: Cuadernos del Consejo Audiovisual de Cataluña N° 25. La educación en Comunicación audiovisual. [En línea] Mayo – Agosto de 2006. Pág. 9 [Consultado 3 de septiembre de 2009] Disponible en <http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q25ferres2_ES.pdf>

⁷⁴ Ibid. Pág. 11

3. **Los procesos de producción y programación:** Dimensión relacionada con el conocimiento de las tareas, funciones y fases necesarias en el proceso de producción.

Indicadores:

-Conocimientos básicos de las fases que constituyen el proceso de producción y distribución de una obra audiovisual, y de los profesionales que intervienen en ellas.

4. **La ideología y valores:** Dimensión relacionada con la lectura comprensiva y el análisis crítico de los mensajes audiovisuales, entendidos a un tiempo como expresión y soporte de los intereses, de las contradicciones y de los valores de la sociedad.

Indicadores:

- Capacidad de producir mensajes sencillos para transmitir valores o para criticar los que presentan algunos productos mediáticos

5. **La dimensión estética:** relacionada con la capacidad de analizar y de valorar los mensajes audiovisuales desde el punto de vista de la innovación formal y temática y la educación del sentido estético. Y relacionarlos con otras formas de manifestación mediática y artística.

Indicadores:

- Capacidad de producir mensajes audiovisuales elementales que sean comprensibles y que aporten una cierta dosis de creatividad, de originalidad y de sensibilidad.

2.1.2. El lenguaje audiovisual

Asumiendo los planteamientos de Pere Marquès Graells se puede afirmar que el lenguaje audiovisual es “un sistema de comunicación multisensorial (visual y auditivo) donde los contenidos icónicos prevalecen sobre los verbales”⁷⁵, y cuyas características principales son:

1. Es un lenguaje sintético que origina un encadenamiento de mosaico en el que sus elementos sólo tienen sentido si se consideran en conjunto.
2. Promueve un procesamiento global de la información que proporciona al receptor una experiencia unificada.
3. Moviliza la sensibilidad antes que el intelecto. Suministra muchos estímulos afectivos que condicionan los mensajes cognitivos. "Opera de la imagen a la emoción y de la emoción a la idea"

En su materialidad el lenguaje audiovisual toma forma a partir de la yuxtaposición, combinación, puesta en relación y síntesis de imágenes y sonidos con la intención

⁷⁵ GRAELLS, Pere Marquès. La alfabetización audiovisual. Introducción al lenguaje audiovisual. Departamento de Pedagogía Aplicada. Facultad de Educación. Universidad Autónoma de Barcelona. [En línea] 2005 [Consultado 19 de agosto de 2009] Disponible en <<http://peremarques.pangea.org/alfaaudi.htm>>

de comunicar un sentido o un mensaje. Para lograr esta articulación, el lenguaje audiovisual se vale de un conjunto elementos y procedimientos que revisaremos a continuación.

Elementos morfológicos

Son las partes que estructuran el producto o mensaje audiovisual. En el lenguaje audiovisual encontramos elementos visuales y sonoros como estructuradores.

Los **elementos visuales** son las imágenes fijas o en movimiento compuestas por líneas, formas y colores, que permiten hacer referencia o representar cosas que existen y las que nunca han existido. Dentro de los elementos visuales se pueden considerar los textos y los gráficos cuando aparecen de forma independiente dentro del mensaje audiovisual. Sin embargo, en la mayoría de los casos cumplen una función de acompañamiento a las imágenes en la idea de ampliar la información que muestran, repetir su significado, proponer comparaciones entre imagen y texto, presentar contradicciones, entre otras.

Entre los **elementos sonoros** encontramos música, palabras, efectos de sonido, silencios que sirven para la creación de ambientes, para complementar la información de las imágenes o aportar información no contenida en ellas.

“...la música anuncia lo que la imagen no muestra aún o no mostraría sola. (...) La música desempeña un papel muy concreto de subtítulo; nos da el significado de la imagen: Meditación, recuerdo, sueño, espiritualidad, deseo. (...) Lo más frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia.”⁷⁶

Elementos sintácticos

Los elementos sintácticos hacen referencia a los procedimientos, formas y convenciones que usa un producto audiovisual para construir el mensaje. Haremos aquí una rápida descripción de los elementos sintácticos utilizados por el lenguaje audiovisual y su función en la narración.

a. PLANOS. Son la unidad mínima del lenguaje audiovisual. Representados en tipos de encuadre determinados por la distancia entre la cámara y los sujetos u objetos filmados. Generalmente su clasificación está determinada por el tamaño de la figura humana. De acuerdo a su función se encuentran divididos en: planos descriptivos, planos narrativos y planos expresivos.

⁷⁶ MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Paidós Comunicación 127 Cine. Barcelona. 2001. ISBN: 84-493-1077-6. Págs. 159-160.

Un plano tiene **valor descriptivo** cuando su función principal es describir los personajes o el entorno en el que se desenvuelve su actuación. Los planos lejanos (gran plano general y plano general) son eminentemente descriptivos.

Un plano tiene **valor expresivo** cuando su función principal es mostrar las emociones de los personajes. Los planos cercanos (plano medio, primer plano, plano de detalle) son los que aportan mayor carga expresiva a las imágenes.

Un plano tiene **valor narrativo** cuando su función principal es narrar la acción que desarrolla el personaje. Los planos entero y americano son los que tienen mayor potencial narrativo.

b. ÁNGULOS Y PUNTO DE VISTA. Están determinados por la posición o el grado de inclinación de la cámara a la hora del registro audiovisual. Según la posición de la cámara el ángulo se denomina:

Frontal o normal, cuando la cámara se ubica paralela al suelo y se encuentra a la altura de los ojos de un personaje o la altura media de un objeto. Por sí mismo no proporciona ningún valor expresivo especial aparte del que aporten los demás elementos sintácticos utilizados. Denota una situación de normalidad.

Picado, cuando la cámara realiza un encuadramiento desde arriba hacia abajo. Añade un fuerte valor expresivo a las imágenes ya que, por razones de perspectiva, el personaje u objeto enfocado aparece más pequeño en relación al entorno. Denota inferioridad, debilidad, sumisión del personaje.

Contrapicado, cuando la cámara realiza un encuadramiento de abajo hacia arriba. Añade a los objetos o sujetos filmados propiedades de grandeza y superioridad física o psicológica.

Cenital, cuando la cámara se sitúa completamente por encima del personaje de forma perpendicular al suelo.

La **inclinación lateral** de la cámara también se considera como un ángulo. Esta añade un valor expresivo de inestabilidad y de inseguridad que a menudo se utiliza cuando se aplica la técnica de la cámara subjetiva.

El **punto de vista** puede ser denominado **subjetivo** cuando la cámara está ubicada a la altura de los ojos del personaje, pero no lo muestra a él, sino que trata de representar su visión, de remplazar sus ojos. También se denomina **semisubjetivo** cuando la cámara se ubica justo detrás del personaje, mostrándonos parte de este y también lo que está viendo.

c. MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA. Pueden ser físicos u ópticos. Los **movimientos físicos** son aquellos en los que la cámara se desplaza físicamente de un lugar a otro o sobre su propio eje. Entre ellos encontramos:

Panorámico o paneo. Consiste en un movimiento de rotación de la cámara sobre su eje, logrando panorámicas horizontales, verticales, diagonales y circulares. Generalmente es utilizado para describir y ubicar los espacios donde se desarrolla una acción o para establecer relaciones espaciales entre individuos u objetos. También puede tener una función expresiva y sugerir sentimientos e ideas como las panorámicas circulares que denotan embriaguez o vértigo. El paneo vertical es denominado Tilt up cuando se hace hacia arriba o Tilt down cuando se hace hacia abajo.

Travelling. Consiste en un desplazamiento de la cámara para acompañar una acción que se desarrolla. Pueden contener valor expresivo o narrativo de acuerdo al tipo de travelling utilizado. El travelling de **avance o retroceso** contiene funciones expresivas. Hacia adelante indica avance hacia un punto de interés, hacia atrás indica la pérdida de interés por un suceso o el aniquilamiento moral de un personaje. El travelling **ascendente o descendente**, es netamente narrativo. La cámara acompaña al personaje en su desplazamiento hacia arriba o hacia abajo. El travelling **laterales** un desplazamiento paralelo de la cámara en relación a personajes, objetos o escenarios. Contiene funciones expresivas y narrativas. Si se hace sobre un personaje permite mantener de cerca su expresión; si se hace sobre un objeto en movimiento o sobre el entorno, permitirá narrar el contexto o una acción. El travelling **circular**, contiene funciones expresivas generalmente ligadas a una finalidad romántica o de simbolización de encierro. La cámara se desplaza en círculo alrededor del personaje u objeto.

Los **movimientos ópticos** son aquellos en los a través de un mecanismo, se pone en movimiento el juego de lentes internos de la cámara. Entre ellos encontramos:

Zoom. Permite hacer que los objetos se acerquen o se alejen sin desplazar la cámara. Si se realiza para acercar es llamado zoom in y tiene una función descriptiva. Centra el interés en un elemento concreto. Si se realiza para alejar es llamado zoom out, y su función es expresiva, pues generalmente se usa para lograr efectos sorpresa. El uso indiscriminado, excesivo y sin criterio del zoom genera cansancio en el espectador y por lo tanto rechazo hacia lo que ve.

Enfoque / Desenfoque. Consiste en la variación de la profundidad de campo, es decir el área por delante y por detrás del objeto o personaje principal que se observa con nitidez. Permite destacar determinados objetos y difuminar otros para evitar distraer la atención del espectador.

d. COMPOSICIÓN. Hace referencia a la distribución de los objetos y personajes en el plano. Su función es la de dirigir la atención del espectador hacia los elementos principales de la imagen. Se deben considerar los siguientes aspectos:

La ley de los tercios, según la cual los personajes u objetos principales tendrían que estar colocados en las intersecciones resultantes de dividir la pantalla en tres partes iguales de manera vertical y horizontal. Los dos elementos constitutivos de esta ley consisten en que los personajes principales no han de ocupar el centro del encuadre y que la línea del horizonte nunca divida horizontalmente el encuadre en dos partes iguales.

El aire, entendido como el espacio que se debe dejar entre los sujetos principales que aparecen en una imagen y los límites del encuadre. Entre sus normas encontramos que en el primer plano y el plano medio debe existir aire por encima de la cabeza de las personas y que cuando en una secuencia de vídeo los sujetos caminan, es necesario dejar un espacio delante de ellos.

La simetría, es la distribución de dos o más elementos de manera que uno de ellos parece el reflejo del otro. Las composiciones muy simétricas resultan agradables, dan una sensación de estabilidad, pero pueden resultar monótonas. Las composiciones asimétricas son más dinámicas, producen una sensación de inestabilidad y pueden generar más tensión dramática.

Las líneas, consistentes en la ubicación de los objetos de tal manera que formen una línea imaginaria. Cuando estas líneas son verticales u horizontales, se asocian a situaciones de estabilidad, produciendo sensaciones de paz, quietud o serenidad. Si se representan de forma inclinada o curva, producen sensación de movimiento, dinamismo, agitación, sensualidad o peligro.

e. CONTINUIDAD. Hace referencia a la relación que existe entre los diferentes registros audiovisuales a fin de que no rompan en el receptor la ilusión de que la narración se desarrolla sin interrupciones. Cada toma ha de tener relación con la anterior y servir de base para la siguiente.

f. RITMO. Es un elemento que se encuentra al servicio de la narración, generado a partir de la combinación planificada y acertada de planos. Su uso dependerá del tipo de público al que va dirigido y las sensaciones que se quieren transmitir. Se pueden utilizar combinaciones de planos largos y cortos, de diversos tamaños, para lograr sensaciones de dinamismo o tranquilidad. La duración de un plano dependerá de la cantidad de información que suministra. De modo que cuando se observen dos planos de igual duración parecerá más lento el que contiene menos información.

“...el ritmo de un filme no está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración del sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico.”⁷⁷

g. ILUMINACIÓN. Además de su valor funcional, la iluminación tiene un valor expresivo ya que puede resaltar o suprimir las formas, texturas y los contornos de las personas u objetos y crear una atmósfera determinada que produzca muy diversas sensaciones.

h. EL COLOR. En el campo narrativo los colores juegan un papel muy importante ya que producen, de manera inconsciente, diversos sentimientos y sensaciones. Según su tonalidad los colores se pueden clasificar en dos grupos:

Los cálidos, que resultan excitantes y estimulantes, generando la sensación de amplitud y cercanía a los espacios. Entre ellos están el **blanco**, el **amarillo**, el **naranja** y el **rojo**. **Los fríos**, que resultan sedantes, dando a los espacios una cualidad de lejanía y estrechez. Entre ellos están el **verde**, el **azul**, el **violeta**, el **gris** y el **negro**.

Es necesario tener en cuenta la **temperatura del color**, ya que de acuerdo al tipo de luz, la tonalidad del color varía. Cada vez que se enciende la cámara es necesario indicarle la temperatura del color a través del proceso llamado balance de blancos.

i. SIGNOS DE PUNTUACIÓN. Realizan la conexión entre los diferentes planos. Algunos de ellos son:

Corte en seco: cambia de plano directamente, sin ningún elemento intermedio.
Fundidos: disuelven la última imagen hasta que llega al negro total y luego de la pantalla oscura va surgiendo una nueva imagen. Produce la sensación de que ha pasado un periodo de tiempo.

Cortinillas: se cierran sobre la última imagen o se abren sobre la primera imagen de la siguiente toma.

Fundido encadenado: mientras una imagen se va disolviendo otra imagen aparece progresivamente. Indica un paso rápido de tiempo.

Desenfoque: se cierra el plano desenfocando la imagen y se abre el siguiente a partir de un nuevo desenfoque que se va corrigiendo.

Congelación: la imagen se inmoviliza hasta dar paso a otra imagen.

Barrido: la cámara hace un desplazamiento muy rápido y da paso a otra escena un tiempo después.

⁷⁷ BAUDRY, Anne. Montaje y dramaturgia en el cine documental. En: Memorias de la primera muestra internacional de cine y video documental. Junio 10-15 de 1999. Dirección de cinematografía. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2000. Pág. 21

Elementos semánticos

Todos los elementos morfológicos y sintácticos del producto audiovisual tienen una función semántica que les otorga un significado dependiendo de su articulación dentro del mensaje que quiere transmitir. Este significado puede ser:

Denotativo (objetivo), lo que literalmente muestra una imagen o significa un sonido, es decir, lo que percibimos sin hacer valoraciones. No obstante hay que considerar que en un audiovisual, el significado de cada elemento depende del anterior y del siguiente (1+1=3).

Juntar dos imágenes para sugerir un concepto que no está ni en la una ni en la otra, sino en la relación; una especie de tercero, obtenido a través del montaje. De esa manera a través de procesos y asociaciones se especifican los conceptos abstractos, invisibles, sin perder el carácter sensible de los elementos constitutivos.⁷⁸

Connotativo (subjetivo), que depende de nuestra interpretación y valoración de las imágenes o sonidos. Por lo tanto el significado de un producto audiovisual no será igual para todo el mundo. Dependerá de los valores, pautas sociales, experiencias previas, contexto. Las connotaciones que realice cada persona la llevará a compartir un mensaje o entrar en contradicción con él.

El uso de **recursos estilísticos** contribuye a modificar el significado denotativo de los elementos del mensaje. Entre ellos destacamos: la elipsis (omisión de un elemento que, aun así, se adivina); la metonimia (substitución de un elemento por otro con el que tiene una relación de tipo causa-efecto); la sinécdoque (coger el todo por las partes o viceversa. El espectador tendrá que reconstruir lo que falta) la hipérbole (exageración que busca provocar un mayor impacto); la comparación, la metáfora, el símbolo, la personificación, la contradicción, el hipérbaton (alteración del orden lógico de los elementos); aliteración, repetición.

La función estética

Además de las funciones descriptivas, narrativas y expresivas de los componentes del lenguaje audiovisual, se puede decir que este contiene una función estética que se ocupa de la forma, de la manera en que el realizador utiliza los códigos y procedimientos del lenguaje “para dar testimonio de su estado anímico, sus impresiones y su manera de sentir el mundo y la vida.”⁷⁹

⁷⁸ MACHADO, Arlindo. El ensayo audiovisual. Pensando en imágenes. En: Memorias de la Sexta Muestra Internacional Documental. Bogotá, noviembre 2 al 6 de 2004. Ministerio de Cultura de Colombia. Dirección de Cinematografía. [En línea] (s.f) Pág. 10 [Consultado 20 de mayo de 2009] Disponible en <<http://www.muestradoc.com/esp/6a.pdf>>

⁷⁹ PULECIO MARIÑO, Enrique. El cine, análisis y estética. Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. [En línea] (s.f) Pág. 13. [Consultado 9 de noviembre de 2010] Disponible en <<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=38492>>

Más allá de las nociones de armonía, agrado y belleza, lo estético en el lenguaje audiovisual se refiere a las impresiones que tiene un realizador acerca del mundo exterior. “A la forma como sus sentidos captan la realidad visible.”⁸⁰ Desde esta perspectiva la función estética depende directamente del realizador, de su creatividad, su conocimiento y su intención comunicativa, es decir, “se define exactamente por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva.”⁸¹

Es por ello que diremos finalmente que las formas de articulación y uso de los elementos del lenguaje audiovisual no obedecen a procedimientos únicos, ni a reglas cerradas, sino a la experiencia creativa del realizador, “ya que la creación audiovisual está siempre abierta a nuevas aportaciones y se transgreden continuamente las escasas normas y principios que existen.”⁸²

2.1.3. El género documental

Cuando hablamos de género en esta investigación, nos referimos a categorías en las que se agrupan las producciones audiovisuales a partir de unas características comunes, o como lo expresa Omar Rincón, a partir de “un conjunto de reglas” o “convenciones compartidas entre productores y públicos en el modo de contar la historia.”⁸³

El documental es el género cinematográfico o televisivo que ha sido caracterizado como una “secuencia de imágenes y sonidos organizados dentro de una lógica de hechos reales y no ficticios, cuya función primaria es la de servir de vehículo de información, o bien, como pieza didáctica, con el fin de reproducir la realidad, dando una imagen del mundo tal como es.”⁸⁴

Este primer postulado que relaciona documental y realidad es el rasgo más importante de este género y la forma más rápida para acercarse a su definición. La relación fue establecida según Rosa María Ganga desde los primeros años del cine, cuando se consideró que el cinematógrafo era el instrumento capaz de “reproducir las cosas y los procesos en movimiento, en apariencia tal cual son y ocurren”, ya que “su realismo superaba, con mucho, a cualquier otro tipo de

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ MORÍN, Edgar. *Op. Cit.*, Pág. 140

⁸² MARTÍNEZ, María Ángeles. Cine y comunicación intercultural: la paradoja de un aparente intercambio de cultura. En: Revista electrónica Razón y Palabra No. 37. Febrero - Marzo de 2004. [Consultado septiembre 15 de 2009]. Disponible en <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/mmartinez.html>>

⁸³ RINCÓN, Omar. La narración mediática. Última entrega del tercer capítulo del libro Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. En: Revista Guion Actualidad. Máster Internacional de Escritura para Cine y Televisión. Universidad Autónoma de Barcelona [En línea] 16 de enero de 2006. Págs. 4 y 5 [Consultado 10 de febrero de 2010] Disponible en <http://200.2.115.237/IMG/pdf/la_narracion_media_y3_.pdf>

⁸⁴ PULECIO MARIÑO, Enrique. *Op. Cit.*, Pág. 155

representación icónica conocida hasta el momento”⁸⁵. En palabras de Arlindo Machado,

...el documental surge de la creencia en que la cámara y la película tienen el poder de registrar algún tipo de emanación que viene de lo real. Esa creencia en un principio indicial que constituiría toda imagen de naturaleza fotográfica, incluidas las cinematográficas y videográficas, es el trazo que caracteriza al documental, que lo distingue entre los otros géneros audiovisuales, como la narrativa de ficción y el dibujo animado.⁸⁶

Sin embargo, esta característica del documental ligado a lo real también ha sido su principal elemento contradictorio, ya que desde su nacimiento hasta nuestros días se ha modificado de manera significativa esta concepción y se han construido nuevos y variados criterios sobre los cuales se sustenta este género.

Los primeros indicios de cambio se dan hacia el año 1922, tras el estreno de la película *Nanuk del Norte*, o mejor conocida como *Nanuk el esquimal*, realizada por el norteamericano Robert Flaherty.

La importancia de esta película para el desarrollo del documental reside en que Flaherty supera el simple registro de hechos aislados que se había hecho tradicionalmente desde la aparición del cinematógrafo, para darle al documental un carácter de historia narrada. Según Yesid Campos,

Flaherty no solo describe con movimientos de cámara lo que se encuentra filmando, sino que también dramatiza, le impregna sentimiento, cercanía, tensión y clímax.⁸⁷

Su idea de verdad y realidad para el documental, quedarán plasmados tanto en sus producciones cinematográficas, como en un escrito publicado en el año 1939.

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. (...) Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado.⁸⁸

⁸⁵GANGA, Rosa María. Cambios y permanencias en el documental de la era digital. En: *Arte y nuevas tecnologías. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. [El línea] 2004. Pág. 471. [Consultado 19 de agosto de 2009] Disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940380>>

⁸⁶ MACHADO, Arlindo. Op. Cit., Págs. 7 y 8

⁸⁷CAMPOS, Yesid. Elogio del documental. En: *Hay más caminos. Memorias del seminario internacional Pensar el documental*. Ministerio de Cultura. Bogotá. 1998. Pág. 5

⁸⁸ FLAHERTY, Robert. La función del documental. En: *Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo*. [En línea] 1939. [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.documentalistas.or.ar>>

Contemporáneo a Flaherty, el ucraniano Dziga Vertov, desarrolló su propuesta del denominado “Cine ojo” considerado por el mismo con un “método de estudio científico-experimental del mundo visible”⁸⁹. Para Vertov, “el énfasis de toda filmación estaba en el registro de la acción en el momento en que esta ocurría, sin puesta en escena ni arreglos preestablecidos, sin pedir permiso y sin ocultar la cámara”⁹⁰, en la idea de mostrar o “explicar el mundo tal como es”, dándole al documental una definición de “la vida captada por la cámara de manera casi impremeditada”⁹¹.

Vertov compartía con Flaherty la idea de que el documental debería superar el simple registro de imágenes de la realidad y por lo tanto consideraba que la labor del cineasta era darle sentido a esas imágenes a través de una “organización planificada de los cinemateriales”, “en un orden temporal inaccesible al ojo humano”⁹², acción denominada por él como montaje.

Las ideas de Flaherty y Vertov fueron muy importantes para el desarrollo del documental, sin embargo, este será reconocido y se fortalecerá como un género con identidad propia a partir de los años 30, con los planteamientos del británico John Grierson. En su texto “Los postulados del documental” (escrito entre 1931 – 34), Grierson plantea que el documental se trata de un tipo de cine de categoría superior con relación a las otras producciones que también se realizan a partir de imágenes recogidas de la realidad.

Los noticieros, los dramatizados, los films educativos y científicos, llamados por él films instructivos, son inferiores al documental en cuanto impera la mera descripción y exposición de los hechos.

A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental⁹³.

Haciendo esta distinción, Grierson desarrolla la primera definición de documental, entendiéndolo como “toda aquella película que realice un tratamiento creativo de la realidad o de la actualidad. Es decir, que se trata de un filme que siempre se

⁸⁹ VERTOV, Dziga. El cine ojo y el cine verdad. En: Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo. [En línea] (s.f) [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.documentalistas.or.ar>>

⁹⁰ Campos, Yesid. Op. Cit., Pág. 5

⁹¹ ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TELEVISIÓN. Hitos en la historia del cine documental. En: Revista Miradas. Julio de 2004. [En línea] [Consultado 13 de julio de 2005] Disponible en:<http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/0111_hitos_historia_documental.htm>

⁹² VERTOV, Dziga. Op. Cit.

⁹³ GRIERSON, John. Postulados del documental. En: Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo. [En línea] 1931-1934 [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.documentalistas.or.ar>>

apoya en un documento, en algo con existencia real, lo cual favorece que el documentalista exprese sus opciones filosóficas, políticas y estéticas”.⁹⁴

Sin querer desconocer los aportes de otros cineastas y movimientos importantes en la historia del documental, se puede afirmar que es a partir de las ideas de estos cineastas, que el documental “quedaría marcado por la búsqueda observacional, crítica, reveladora, didáctica, investigativa o poética de un mundo real”⁹⁵. Es decir, como una interpretación de la realidad o una “representación del mundo histórico”.

Según Bill Nichols cuando se habla de representación en el documental, se hace referencia a la acción de exponer un hecho, ante otro u otros a través del discurso. “Equivale a defender una postura de un modo convincente, de modo que la representación tiene más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción”⁹⁶.

Desde esta perspectiva entendemos el documental como un texto argumentativo o un discurso que contiene reflexiones y pruebas sobre el mundo, sobre los acontecimientos, los conflictos y el rol de las personas en ellos, “un discurso sobrio en el que es evidente una preferencia por el conocimiento no ficticio, no narrativo e instrumental; que satisface en su audiencia un deseo de realismo” (...) pero que “su espíritu, su estilo, sus efectos, su sistema de escritura, nos garantizan que el espectáculo no sustituye a la vida, que lo representado no es ajeno e incoherente con nuestra experiencia”⁹⁷. Es en últimas según Yesid Campos: “un proceso muy personal de investigación, de selección de situaciones, momentos y personajes, filmados y editados de acuerdo a un compromiso, criterio y gusto estético, cultural, religioso, político, de un realizador con nombre y apellido”⁹⁸

Es por ello que cuando se intenta conceptualizar el documental se corre el riesgo de caer en una especie de círculo vicioso, ya que sus características han sido construidas desde diversos puntos de vista, desde periodos temporales distantes y desde diversas corrientes, movimientos y tendencias narrativas o estéticas a lo largo de la historia del cine y la televisión.

“La práctica documental es el lugar de oposición y cambio”⁹⁹, escribe Nichols, para instarnos a asumir una perspectiva que define el documental como un género que se configura a partir de varios significados y características que surgen desde el

⁹⁴ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TELEVISIÓN. Op. Cit.

⁹⁵ AGUIRRE GUTIÉRREZ, Patricia. Impregnar...documentar. En: Narrativas, muchas formas de contar el cuento. Catálogo de la 6ta Muestra Internacional Documental. Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 6

⁹⁶NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. 1997. Pág.154

⁹⁷ CAMPO, Óscar. 1998. Op. Cit., Pág 77

⁹⁸ CAMPOS, Yesid. Op. Cit., Pág. 4

⁹⁹NICHOLS, Bill.Op. Cit., Pág. 42

proceso de realización, la estructura del texto y la perspectiva de visionado del espectador.

Desde el punto de vista de la **realización**, el documental tiene un “estatus institucional” en la medida en que está configurado por “una comunidad de practicantes que comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios”¹⁰⁰.

A su alrededor, grupos y organizaciones surgen y se disuelven, se separan o se transforman, crean tradiciones y tendencias, proponen principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades, otorgándole al documental además de una identidad institucional y comunitaria, una dimensión histórica.

Según Nichols, los realizadores a partir de su práctica audiovisual establecen las características del documental, “lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada.

Frente a las características del documental como **texto**, se pueden encontrar las siguientes de acuerdo a Nichols:

- Toma forma en torno a una lógica informativa. Esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico.
- Tiene un fin instrumental o pragmático: funciona en términos de resolución de problemas, lo cual “implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución”¹⁰¹.
- Su estructura depende generalmente de un montaje probatorio. Organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada, en vez de organizar los cortes para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales.
- Une dos porciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico. Esto significa que: El documental tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento.
- Los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama.
- La centralidad del argumento da a la banda sonora una importancia particular en el documental... se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a

¹⁰⁰Ibíd. Pág. 44

¹⁰¹Ibíd. Pág. 47

través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales.

- Arriesga su credibilidad cuando reconstruye un suceso: se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico.¹⁰²

- Puede depender de la estructura narrativa para su organización básica. (...) también puede incorporar conceptos de desarrollo del personaje y subjetividad, montaje de continuidad o secuencias de montaje, y la invocación del espacio fuera de la pantalla. (...) también puede sugerir que sus percepciones y valores pertenecen a sus personajes o se adhieren al mundo histórico en sí: el filme meramente revela lo que podríamos haber visto a nuestro alrededor si nosotros también hubiéramos mirado con un ojo paciente y perspicaz. Del mismo modo que puede dar la impresión de que el aspecto, el discurso y los gestos de los personajes impulsan una historia por sí mismos,¹⁰³

Frente a estos dos últimos elementos, Arbeláez plantea que el uso de puesta en escena, de dramatización, de videoclip, o de la animación no alcanza a colocar en peligro el carácter del documental que los emplea, porque la estructura documental sigue dominando:

En el caso de la dramatización, esto quiere decir que a pesar de la fuerza centrífuga que tiene —su poder de crear diégesis— está inhibida de varias maneras: o porque se le quita su sonido (diálogos, ambiente) o porque se la subordina al verbo del locutor, o porque se la interrumpe o se la fragmenta en combinación con imágenes y sonidos del discurso documental donde está insertada. Esto equivale a decir que no se le permite desarrollar autónomamente su flujo audiovisual narrativo (lenguaje cinematográfico) ni para crear expectativas, ni para desarrollar conflictos, ni para solucionar desenlaces como discurso dominante, so pena de colocar en riesgo la fuerza centrípeta, el hilo a tierra que le da estatus al documental¹⁰⁴.

La última definición que puede adquirir el documental se da en función del **espectador**, lo que implica que un documental se define como tal sólo si cumple con unas convenciones, supuestos o expectativas de visionado establecidas entre realizadores y su público. Estas expectativas de visionado según Nichols parten de una experiencia previa más que de predisposiciones evocadas en el momento del visionado. Algunas de ellas son:

- Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico.
- Damos por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara— sigue siendo idéntica al hecho real que podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico.

¹⁰²Ibíd. Pág. 34

¹⁰³Ibíd. Pág. 35

¹⁰⁴ARBELÁEZ, Ramiro. Rastros documentales. En: Cuadernos de Cine, Nueva época N° 4: Rostros y rastros. La escuela de documentales de la Universidad del Valle. Cinemateca Distrital. Bogotá. [En línea] (s.f) Pág. 21 [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <<http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN4.pdf>>

- No nos preparamos para comprender una historia sino para entender un argumento. Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo característico con el mundo que todos compartimos¹⁰⁵
- Establecemos un patrón de inferencias que nos ayuda a determinar qué clase de argumentación está realizando el texto acerca del mundo histórico en sí, o al menos de alguna pequeña parte del mismo.
- En vez de utilizar esquemas de procedimiento para formular una historia, los utilizamos para seguir o elaborar una argumentación.
- Incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia, incluso si el documental construye lo que ocurre frente a la cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo persistiremos, mientras demos por sentado que lo que estamos viendo es un documental, en inferir un argumento acerca del mundo.
- El espectador documental emplea «procedimientos de compromiso retórico», razón por la cual el compromiso intelectual y emotivo con un tema, cuestión o problema adquirirá prominencia y estará mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad.
- El ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuando identifica su tema y propone su propia variante sobre la «lección de historia».

2.2. TRADICIONES INVESTIGATIVAS

2.2.1. EI ANÁLISIS AUDIOVISUAL

El análisis audiovisual se ha configurado como un amplio y complejo campo de investigación en las dos últimas décadas. Esta complejidad se debe a la existencia de múltiples dimensiones desde las cuales podría ser abordado un producto audiovisual y a la participación cada vez más activa de diversas áreas del conocimiento que han establecido variadas orientaciones y técnicas de análisis.

Reorganizando los enfoques hasta ahora existentes, Casetty y Di Chio¹⁰⁶ identifican once áreas de investigación para realizar un análisis televisivo, con sus respectivos objetos, métodos, instrumentos y disciplinas asociadas. Ocho de ellas están orientadas fundamentalmente a los estudios de recepción y tienen por objeto identificar las percepciones, reacciones, valoraciones, necesidades y formas de consumo en los espectadores.

Para objeto de esta investigación estas áreas no fueron referenciadas, pues nuestro estudio estuvo centrado solamente en dos enfoques descritos por los autores mencionados, ya que realizan su actividad en función de los propios productos audiovisuales, es decir en los procesos de enunciación y producción. Ellos son: el análisis del contenido y el análisis de los textos televisivos.

¹⁰⁵NICHOLS, Bill. Op. Cit., Pág. 34

¹⁰⁶ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona. Paidós. [En línea] 1999. Págs. 34-43 [Consultado 5 de abril de 2009] Disponible en <http://books.google.com.co/books?id=6ZYgkLjVMAQC&printsec=frontcover&dq=Casetti+y+Di+Chio&source=bl&ots=Q7xcU7kv9J&sig=LaJhl4L4hMerex2NP_EpwRCZWek&hl=es&ei=w5fGTKniOMP58Ab-xq03&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CDYQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false>

El análisis de contenidos está orientado a establecer: "...lo que transmiten los programas: temas, informaciones y valores representados y difundidos por la televisión".¹⁰⁷ Desde esta área nos interesó investigar los conceptos, núcleos temáticos, el enfoque de los temas en relación con la ideología y el contexto social y cultural, en la idea de "esclarecer si los contenidos televisivos reflejan o moldean, y cómo reflejan y moldean, la estructura y los valores del sistema social".¹⁰⁸

Y el análisis de textos televisivos "comprende diferentes orientaciones, desde el análisis del lenguaje (códigos y procesos de significación) al análisis de estructuras discursivas (modos de argumentación, estructuras narrativas, formas de representación) o al análisis de estrategias comunicativas."¹⁰⁹

Para sus autores estas áreas son complementarias y en ambos casos, el análisis parte por desarrollar un conjunto de operaciones aplicadas sobre los productos audiovisuales que implican la realización de un inventario de los elementos constitutivos, su descomposición, recomposición e interpretación.

En el siguiente cuadro, Casetti y Di Chio, explican los elementos constitutivos de cada área de investigación, haciendo claridad que hemos suprimido las 9 restantes.

Cuadro 1. Modelo de análisis propuesto por Casetti y Di Chio

ÁREA	OBJETO	INSTRUMENTOS	OPERACIÓN	DISCIPLINA	MODALIDADES
Análisis de contenido	Contenidos transmitidos por la televisión	Fichas de identificación Paquetes informáticos	Realizar un inventario	Sociología Estadística Lingüística informática	Análisis de contenidos
Análisis de textos televisivos	Análisis lingüísticos, estrategias textuales	Fichas de identificación Parrillas de lectura Categorías de análisis	Componer y descomponer	Lingüística Semiótica Narratología Iconografía	Análisis textuales (del lenguaje, estructuras discursivas, estrategias comunicativas)

Fuente: Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona. Paidós. 1999. Pág. 43

Sin embargo, estos ámbitos o áreas propuestas por Casetti y Di Chio "no agotan todos los modos de estudiar la televisión"¹¹⁰, ni las tradiciones investigativas que se han ocupado de ello.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 40.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 42

2.2.2. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

La Antropología Visual es un campo de estudio dentro de la antropología social o cultural en el que convergen la etnografía, la comunicación y otras áreas del análisis de la imagen como la narratología y la semiótica.

Como herramienta de investigación, se dedica a la observación, descripción y análisis de la realidad humana a partir de la investigación de los aspectos sociales y culturales de la imagen. Entre sus funciones se encuentran el análisis del cine y el video como producción simbólica y cultural de los individuos, partiendo por entender que toda producción audiovisual es un texto. Según Moneyra y González esto significa que:

(...) se deben aceptar algunas consecuencias tales como, por ejemplo, que un texto debe ser construido, debe ser leído, debe ser explicado en su génesis e interpretado en su materialidad. Esto implica también aceptar que en un texto, la elección de un estilo, una forma de sucesión sintagmática, o un orden de presentación de las ideas, deciden el carácter de lo que se dice. (...) Razones por las cuales "la narratología y semiótica, con su aspecto icónico, el "visual propiamente dicho" son terrenos absolutamente indispensables para su desarrollo.¹¹¹

Elisenda Ardèvol, una de las más reconocidas investigadoras en este campo, describe concretamente esta orientación de la antropología visual hacia el análisis de productos audiovisuales:

El análisis del cine y el vídeo como producto cultural nos llevará también a la forma en que se ha construido el "texto fílmico": la utilización de códigos cinematográficos como el enfoque, el ángulo o el encuadre; el estilo de la narración, directo o indirecto, débil o fuerte; la estructura de la película y el tratamiento de los personajes y acontecimientos; la intención comunicativa, el punto de vista de la cámara, etc. (...) De esta forma, nuestra atención se centra sobre el proceso.¹¹²

Metodológicamente, la Antropología Visual realiza el análisis a partir de la clasificación de los productos audiovisuales de acuerdo a la forma en que son estructurados o al "modo de representación" que manifiestan. El modo de representación, es según Ardèvol, "el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado".¹¹³

¹¹¹ MONEYRA, Elida y GONZÁLEZ, José Carlos. Antropología visual. En: Ciudad virtual de antropología y arqueología. [En línea] (s.f) [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>>

¹¹² ARDÈVOL PIERA, Elisenda. Representación y Cine Etnográfico. En: Quaderns de l'ICA, Institut Català d' Antropologia. Núm. 10. [En línea] Barcelona. 1996. Pág. 18 [Consultado 10 de agosto de 2009]. Disponible en <http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/Representacion.pdf>

¹¹³ ARDÈVOL PIERA, Elisenda. Op. Cit. Pág. 6

El estilo de filmación hace referencia al movimiento de la cámara, a su utilización. Dónde se coloca la cámara, su movimiento, la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la iluminación, etc.

El modelo de colaboración se define por el tipo de relación que se establece durante la filmación entre los sujetos detrás y delante de la cámara, aunque también puede alcanzar a las fases posteriores de edición y exhibición del film.

Las técnicas de montaje configuran la estructura narrativa. Las decisiones que se toman respecto al montaje dependen también de los presupuestos sobre la imagen y de la dirección teórica.¹¹⁴

En esta línea, Ardèvol clasifica el cine etnográfico y documental en seis tendencias, formas o modos de representación existentes que pueden ser utilizados tanto para la realización o para el análisis de productos audiovisuales.

Su clasificación parte por “respetar el nombre de los movimientos originales cuando estos se han definido claramente y han tenido sus propios inspiradores y detractores, estableciendo tan sólo dos etiquetas más, cuando la tendencia responde más bien a una aglomeración de estilos con elementos comunes que a un movimiento histórico.”¹¹⁵

Los distingue como:

- Cine expositivo o interpretativo: la ilustración de la palabra
- Cinema vérité: la presencia de la cámara
- Direct cinema y observational cinema: la ausencia de la cámara
- Participatory cinema: el encuentro cultural
- Cine reflexivo y auto-reflexivo: explicitar la metodología
- Cine evocativo y cine deconstruccionista: ¿El fin de la representación?

Las características particulares de cada modo de representación propuesto por Ardèvol no serán especificadas, ya que asumimos en nuestro análisis la clasificación del cine documental propuesta por Bill Nichols, las cuales serán referenciadas en el siguiente apartado.

Lo que nos interesa específicamente de la antropología visual, además de sus herramientas para el estudio de la imagen como producto cultural del ser humano, es su apuesta por analizar “el modelo comunicativo” o la relación establecida entre realizadores y actores sociales, que se traduce en nuestra investigación en el acercamiento al análisis del tratamiento de las fuentes.

La antropología visual pondrá en cuestión todos los elementos narrativos que indiquen la existencia de autoridad del realizador por sobre las personas que

¹¹⁴Ibíd. Págs. 6 - 8

¹¹⁵Ibíd. Pág. 9

aparecen en el documental, considera que “el uso de la imagen de otras gentes para la construcción de un discurso sobre ellas supone un ejercicio de poder, ya que el realizador, generalmente, perteneciente a la cultura dominante impone su punto de vista sobre las sociedades representadas.”¹¹⁶

Las reflexiones y cuestionamientos provienen tanto de los teóricos como de los practicantes del documental. A continuación presentamos algunas de ellas:

En muchos documentales, la voz – la narración que describe o explica lo que vemos – es de quien filma y el filmado raramente se expresa verbalmente. Y cuando se expresa, generalmente lo hace no en su propia lengua, sino torpemente en la de quien filma... el sujeto filmado aparece reducido a la caricatura, como un ser extraño, diferente, y mostrado en un plano de inferioridad respecto al destinatario final de la imagen¹¹⁷.

Muchos documentales etnográficos del pasado enfocaron solamente lo exótico, lo extraño, reforzando así la diferencia entre “nosotros” y “ellos”. Tales enfoques han acrecentado la animosidad, el racismo y el etnocentrismo, justificando la opresión, el etnocidio y hasta el culturicidio.¹¹⁸

La lección que nos legó Flaherty, es demostrarnos, a través de su mirada, que por más extraña o diferente que una persona nos parezca a nosotros, compartimos mucho más similitudes y coincidencias con ésta, que diferencias. Flaherty es grande porque vio en el Otro, en Nanook, a una persona, a un igual, antes que a un ser exótico.¹¹⁹

La fuerza del documental después de los años 60 es justamente la de devolver la dignidad a sus víctimas y sacarlos de su condición de humillados. Pero también de fabricar una memoria oral para aquellos que no pueden expresarse fácilmente de forma escrita, en suma, de dar la palabra a aquellos que no la tienen, a los colonizados y a los excluidos.¹²⁰

El documental es una relación entre seres humanos iguales, tanto que no se puede hacer un documental "sobre" alguien, como si uno fuera un versado y ese alguien un ignorante, sino que el documental se tiene que hacer "con" el otro, "junto" con el otro¹²¹.

¹¹⁶LUTZ, Catherine y COLLINS, Jane. The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. *Visual Anthropology Review*, 7: 134–149. 1991. Citadopor: Ardèvol, Elisenda. Representación y Cine Etnográfico. *Quaderns de l'ICA, Institut Català d'Antropologia*, núm. 10, Barcelona, 1997.(125-170) en línea consulta el agosto de 2009. http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/Representacion.pdf

¹¹⁷ URRUSTI, Francisco. La mirada del otro. La otra mirada. En: *Narrativas, muchas formas de contar el cuento*. Catálogo de la Sexta Muestra Internacional Documental. Ministerio de cultura de Colombia – Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 82

¹¹⁸PRELORÁN, Jorge. Dar la voz a los que no la tienen. Entrevista realizada por Teshome Gabriel. [En línea] (s.f.) [Consultado 27 de noviembre de 2009] Disponible en <<http://oclacc.org/redes/cine/2009/05/15/entrevista-con-jorge-preloran-creador-de-etno-biografias>>

¹¹⁹ URRUSTI, Francisco. Op. Cit. Pág. 82

¹²⁰ DE PERETTI, Yves. Miradas encontradas. Documental: ¿género pobre?. En: *Narrativas, muchas formas de contar el cuento*. Catálogo de la Sexta Muestra Internacional Documental. Ministerio de cultura de Colombia – Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 77

¹²¹MIRRA, Miguel. Introducción a la teoría, metodología y práctica del documental. *Memorias del seminario de documental antropológico y social*. Movimiento de Documentalistas. Argentina. [En línea] 2002 – 2003

La mirada del realizador o del investigador siempre ha de estar presente, pero como lo que es, no pretendiendo hablar por el otro. Hablar por el otro o mejor dicho "en lugar del otro" es lo mismo que no dejar hablar al otro. Eso no es cultura popular sino paternalismo. (...) porque cree que sus palabras "interpretan mejor" lo que el otro quiere decir.¹²²

El respeto por el otro implica otorgarle la palabra, para que sea él quien se exprese y cuente su historia. Se trata primero de una necesidad social (la de ser oído) y luego de una ética (la de ceder la palabra) que tiene repercusión en la estructura del documental (...) No más uso de locutores que sustituyen a ciudadanos o campesinos registrados por la imagen.¹²³

Ya no se puede pensar que uno es un sujeto y el otro un objeto; que uno es un protagonista del hecho realizativo y el otro es un objeto documental.¹²⁴

Estas preocupaciones de la antropología y el documentalismo también son de parte de importantes reflexiones y tema de indagación de los estudios culturales centrados en la comunicación.

Jesús Martín Barbero citando a M. Lauer habla de una "incapacidad para aprehender las culturas marginales en su doble carácter de dominadas y poseedoras de una existencia positiva a ser desarrollada"¹²⁵. Para él, no se trata solamente de la tarea de informar, sino de "hacer explícita la relación entre diferencia cultural y desigualdad social, entre diferencia y ocasión de dominio, y desde ahí trabajar en hacer posible una comunicación que quite piso a las exclusiones al acrecentar el número de los emisores y creadores más que el de los meros consumidores".¹²⁶

Revisando en los documentos del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana encontramos una definición del concepto de comunicación que abarca los planteamientos anteriores y que marca nuestro deseo de incluir en la investigación, el modelo comunicativo implícito en los productos audiovisuales. El texto reza:

[Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01>

¹²² BERTONE, Raúl. Mirada y sentido en el documental social argentino. Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista. Monografía presentada en el Seminario de Semiótica del Arte Escuela de Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario. Argentina [En línea] Febrero de 2003

[Consultado 17 julio de 2005] Disponible en: <<http://www.documentalistas.org.ar/>>

¹²³ ARBELÁEZ, Ramiro. Op. Cit., Págs. 15 y 16

¹²⁴ MIRRA, Miguel. Op. Cit.

¹²⁵ BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Pág. 29

¹²⁶ BARBERO, Jesús Martín. Comunicación y solidaridad en tiempos de globalización. Ponencia en el 1er Encuentro Continental de Comunicadores Católicos. Medellín. [En línea] 28 de abril de 1999. Pág. 31.

[Consultado 25 de diciembre de 2004] Disponible en

<http://archivos.brunner.cl/jjbrunner/archivos/enc_comunicadores_medellin.pdf>

La conversación entre dos o más seres humanos es una buena metáfora de lo que entendemos por comunicación. En la conversación-libre y voluntaria- no hay emisores y receptores fijos, hay interlocutores. Ella implica intercambio en condiciones de igualdad y reciprocidad entre sujetos. No hay un simple procedimiento mecánico de traslado de mensajes, sino que, en una buena conversación, cada interlocutor participa en la construcción de un tejido plural, dando lugar a un producto social nuevo, a un nuevo sentido compartido, que es algo más que la simple sumatoria de las ideas, percepciones, experiencias y emociones que cada interlocutor por separado aportó al diálogo¹²⁷.

2.2.3. Teoría y práctica documental

Dentro del campo de la antropología en los años ochenta, el historiador estadounidense Bill Nichols, teorizó sobre los medios audiovisuales y exigió de la antropología una visión más amplia sobre la producción documental. Influenciado ampliamente por las teorías de la comunicación intercultural ayudó a definir una nueva disciplina de los estudios de cine y televisión denominada “teoría y práctica documental”.

En su obra cumbre “La representación de la realidad”, Nichols no sólo conceptualiza sobre el significado del documental, sino que aporta a la caracterización de sus elementos estructurales. Inicialmente reconoce que “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades¹²⁸”.

“La práctica documental es el lugar de oposición y cambio”, escribe Nichols, por lo tanto “cada película establece normas o estructuras internas propias” sin embargo, resalta, “estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales”.

La estructura del texto documental también presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se pueden dar en varios niveles distintos. Pueden pertenecer a un movimiento, periodo, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos éstos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias.¹²⁹

Identificando las principales divisiones históricas, los movimientos cinematográficos, los estilos compartidos por realizadores y los recursos utilizados para elaborar una argumentación, Nichols propone dividir el documental en cuatro “patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos”¹³⁰. Estos patrones los denomina modalidades documentales de

¹²⁷ Estándares de calidad pscp

¹²⁸NICHOLS, Bill. Op. Cit., Pág. 42

¹²⁹Ibíd. Pág. 52

¹³⁰Ibíd. Pág. 55

representación que sirven para guiar tanto a realizadores como a los analistas del documental.

Las modalidades documentales de representación de Nichols son equiparables a los modos de representación propuestos por la Antropología Visual, solamente que Nichols además del estilo de filmación, modelo de colaboración y técnica de montaje, se interesa por describir las relaciones o convenciones establecidas del documental con sus espectadores y las discusiones éticas que derivan de cada modalidad.

A continuación presentamos las características principales de cada modalidad, que sirvieron en nuestro análisis para identificar las estrategias discursivas y las estructuras narrativas utilizadas por los estudiantes en los 50 trabajos documentales que hacen parte del estudio.

Modalidad expositiva¹³¹

La modalidad expositiva se basa en la autoridad del realizador. Este habla al espectador directamente, en forma de comentario dirigido, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. El texto avanza al servicio de la necesidad de persuasión del realizador, razón por la cual, las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Describen e ilustran las tesis defendidas por el autor. La estructura narrativa de la película depende del desarrollo conceptual, no del acontecimiento registrado. Hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido.

La exposición puede dar cabida a la utilización de entrevistas, pero éstas suelen quedar subordinadas a la argumentación. Sirven para apoyar o polemizar las tesis del realizador. La sensación de intercambio de opiniones entre entrevistador y sujeto es mínima. Aunque pueda haber elaboradas concatenaciones de pregunta y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador y sujeto. Es el realizador quien determina la duración y contenido de lo que dicen los entrevistados.

Muchas veces se disimula el hecho de que la película es sólo un texto que se ilustra. En vez de poner como base un texto leído por un locutor en off, ponen como base un texto extrapolado de una serie de entrevistas y reportajes a diferentes personas ordenados y estructurados en una secuencia única. Esta secuencia de texto ordenado -temáticamente, por ejemplo- pasa a ser la base del armado del documental. Después le superponen imágenes y listo (...) Puede parecer que la narración documental avanza por su propia dinámica y en función del desarrollo del tema en cuestión; pero no hay nada de eso.¹³²

¹³¹Ibíd. Págs. 69 - 73

¹³² MIRRA, Miguel. Op. Cit.

El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Por lo cual presenta acontecimientos y personajes fuera de su contexto, así como se permite romper la unidad entre imagen y sonido o introducir una música que realce o dramatice la acción.

El espectador suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos, por lo tanto esperará que el texto tome forma en torno a la solución de un problema o enigma, o que avance hacia una conclusión.

Modalidad de observación

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Su presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida. Cede el “control”, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara.

Los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el momento de la filmación de observación. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

La relación realizador – actor social es casi nula. Se caracteriza por el trato indirecto, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta.

Propone una edición basada en la continuidad espacio-temporal del acontecimiento filmado y no permite el montaje. Cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición. En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, tiende a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

Una de las características del documental de observación es dejar claro al espectador que los acontecimientos sucedidos ante sus ojos tienen significados propios y son tal como los percibe en la pantalla. El espectador experimenta una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver.

Modalidad Interactiva

Está basada en la interacción entre el realizador y los sujetos filmados, a manera de encuentro cultural que permite el intercambio de opiniones, comentarios y reflexiones acerca de un tema, un suceso o sobre cualquier aspecto de la vida.

La interacción generalmente se da a través de la entrevista. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente) en las que el realizador y los actores sociales se comunican como iguales, presentándose a sí mismos como actores sociales que deben negociar los términos y condiciones de su propia interacción. Por lo tanto, la dirección de la película está en juego con cada intercambio, se construye en la marcha y da la sensación de que es un producto elaborado por ambos. No es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento.

De allí que la relación entre forma y contenido de la entrevista, no es tan importante más de lo que la hay con respecto a los contrapicados o el estilo de iluminación de bajo contraste. Pero cada elección de la configuración espacio-temporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica, que merece nuestra atención.

La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales. Sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación. La argumentación del tema o situación sigue siendo del realizador, pero surge de la selección y organización de las pruebas ofrecidas por los testigos y no de un comentario en *voice-over*. (No hay comentario en *voice-over* absoluto.) Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador.

Si el realizador permanece fuera de la pantalla o su voz desaparece del texto, deberá seguir existiendo la sensación de intercambio, ya que las palabras del entrevistado y su mirada estarán dirigidas al realizador y no a la cámara. En estos casos habrá una sensación de conversación implantada, de que lo que dicen los entrevistados ha sido preestablecido.

Los realizadores se representan a sí mismos con una honradez particular que nos permite ver el proceso de negociación que conduce al resultado que buscan. Podemos hacer nuestra propia evaluación de su conducta, los procedimientos que rigen su investigación y el equilibrio entre la información obtenida y el resultado. Por ello tienden a mostrar el trabajo de producción.

La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincrásicas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a sus opiniones y o comentarios sobre el mundo histórico. No significa que sean irrelevantes, solo tienen sentido si aportan «grano» o textura, al conocimiento y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice.

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales. Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas. Los intertítulos gráficos, si se incrustan, pueden lograr el efecto de una yuxtaposición inesperada o extraña, potenciando nuestra conciencia de la estructura jerárquica de interacción.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. Espera encontrar en el texto aquello sobre lo que versa: la ética o la política del encuentro.

Modalidad Reflexiva

La modalidad reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. En su forma más paradigmática lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa.

Aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico. El texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. Dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

En palabras del profesor Domenec Font, un documental reflexivo es “un discurso sobre la imagen, sobre su fabricación (en su doble condición de proceso manual y gesto creativo), pero también sobre el lugar y los modos de captarla. Una suerte de divagación sobre lo visible y lo invisible, la palabra y las cosas, sobre el ejercicio del pensamiento a través de las formas.”¹³³

¹³³ FONT, Domènec. Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas. En: Revista Anàlisi No. 27. [En línea] 2001. Pág. 98. [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p91.pdf>>

De esta manera da más importancia a la subjetividad por encima de una representación neutral y pretendidamente objetiva. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas.

Se vale de yuxtaposiciones inesperadas, de los trucos visuales y rompe con las normas y convenciones. Se considera que a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

Prefiere el uso de actores profesionales ya que adoptan voluntariamente una personalidad y están dispuestos a convertirse en un signifiante en el discurso de otro. Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: el espectador llega a esperar lo inesperado. Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. El espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. La situación que se va a experimentar y examinar ya no está situada en otra parte, delimitada y remitida por el texto documental; es la propia situación de visionado.

Para Jean-Luc Godard, uno de sus principales precursores, “poco importa si la imagen es captada directamente, simulada con actores y escenarios artificiales, producida por el propio cineasta o recreada por él después de haber sido creada por otros, en otros contextos y con otras finalidades; tampoco importa si se presenta tal cual la cámara la captó o si después fue procesada y transformada a través de recursos electrónicos. Lo único que importa es lo que hace el cineasta con estos materiales, cómo los transforma en una experiencia de vida y pensamiento, cómo construye esa reflexión densa sobre el mundo”¹³⁴.

“Cada modalidad establece una jerarquía de convenciones o normas específicas que sigue siendo lo bastante flexible como para incorporar un alto grado de variación estilística, nacional e individual sin perder la fuerza de un principio organizativo”¹³⁵. Esto quiere decir que “la modalidad va más allá de un tiempo y lugar concretos, aportando nuevas variaciones en cuanto a estructura y contenido”.¹³⁶

¹³⁴MACHADO, Arlindo. Op. Cit., Pág. 12

¹³⁵NICHOLS, Bill. Op. Cit., Pág. 53

¹³⁶Ibíd. Pág. 54

Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores. Este diálogo puede ser oblicuo —a través de las películas que hacen y las innovaciones que estas obras sugieren a otros— así como directo, a través de la conversación, la crítica escrita y los manifiestos¹³⁷.

En palabras de Miguel Mirra, “no es cierto que se pueda prescindir de conocer las distintas posibilidades con la que ya cuenta el realizador, producto de los aportes teóricos y prácticos anteriores y contemporáneos de otros realizadores, escuelas, tendencias y movimientos. Muy por el contrario; si no, se corre el riesgo de invertir preciosas horas en inventar el paraguas”¹³⁸.

2.3. MARCO REFERENCIAL

En Colombia existen muy pocos trabajos o investigaciones que centren su atención en el análisis de productos audiovisuales y del documental en particular, a partir del proceso de realización, la exploración de sus contenidos y la descripción de los elementos estéticos que los caracterizan. Podemos decir, sin temor a equivocación, que existen tres trabajos importantes sobre el tema, que fueron tenidos en cuenta para realizar la presente investigación:

1. El panorama de la producción documental de los años noventa, centrado en la academia, que presenta Óscar Campo en su texto “El documental colombiano en tiempos oscuros”, elaborado para el balance documental de la Cinemateca Distrital.
2. La recopilación y clasificación según criterios temáticos y comportamientos discursivos, de una muestra de 175 documentales producidos entre 1990 y 2000, acompañados de un contexto histórico para el documental en ese mismo período, que fue trabajo de grado presentado por Andrés Felipe Gutiérrez Cortés y Camilo Aguilera Toro en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, editado por la misma universidad en el 2002, y asumido por la Cinemateca Distrital como parte de los documentos del balance documental colombiano.
3. El trabajo de investigación social y archivística elaborado por Camilo Aguilera Toro y Gerylee Polanco Uribe, a partir del análisis del espacio de televisión documental “Rostros y Rastros”, en el que se establecen algunos procedimientos e instrumentos necesarios para el inventario, catalogación y análisis audiovisual.

¹³⁷Ibíd. Pág. 45

¹³⁸ MIRRA, Miguel. Op. Cit.

En su trabajo de grado¹³⁹, Gutiérrez y Aguilera afirman que “el cambio tecnológico de los años noventa permitió que al anterior grupo de realizadores, que había trabajado en el medio cinematográfico, se uniera una cantidad considerable de jóvenes que provenían de escuelas de Comunicación social, o de estudios cercanos a las ciencias sociales y las humanidades, y de trabajadores que laboraban con comunidades, quienes, además, veían en este medio posibilidades alternas y diversas a las del entretenimiento e información ofrecidas por la televisión comercial colombiana. La diversidad de los participantes en este proceso, así como cierta libertad expresiva a través de la televisión pública, generó una actividad muy rica en exploraciones temáticas y discursivas”.

Desde el balance que realiza Campo, considera que la producción documental universitaria debe mirarse desde dos perspectivas: la temática y la estilística. Frente al primer elemento afirma: “Florecen (en la década del noventa) temáticas como la ciudad, las nuevas subjetividades, las violencias, los nuevos grupos y tribus urbanas, el multiculturalismo y las hibridaciones culturales. La mayoría de los nuevos trabajos descansaban en el testimonio de los protagonistas, en parte por la necesidad sentida de burlar los grandes discursos que pretendían una visión total”¹⁴⁰.

Sobre el estilo plantea que “las imágenes que crean esta generación de documentalistas universitarios, hijos de la televisión, tratan de subvertir las normas estilísticas de las generaciones anteriores, más cercanas a un cine de referencia y de cuestionamiento ideológico y político”... y continúa... “Frente a la crisis del referente planteada desde los estudios semióticos, entran en crisis la imagen indicial, la imagen como huella, y se asume el documental como un texto impuro, arbitrario, una ficción distinta a las otras. Para ello, los nuevos documentalistas se sirven tanto de las imágenes tomadas en directo y de los testimonios, como de la argumentación académica, del cuestionamiento disparatado, de la estética de la fragmentación, del videoclip, del collage, de la retórica de la publicidad, el video arte o de las imágenes infográficas. Es un momento de experimentaciones realizadas con pocos recursos, especialmente en las universidades públicas. Gran parte de los mejores trabajos colombianos de los años noventa provienen de estas obras innovadoras, que comienzan a mostrarse en los diversos eventos nacionales e internacionales, con textos audiovisuales en los que se explota la ironía, la alegoría, en una época caracterizada por el cuestionamiento de la realidad y la verdad, como criterios para fundamentar una argumentación. El documentalista toma el rol del artista que hace de antropólogo; se asume como un intérprete artístico del texto cultural”¹⁴¹.

¹³⁹ GUTIÉRREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo. Comportamientos temáticos y discursivos del documental colombiano en la década del 90. Facultad de Artes Integradas. Escuela de Comunicación Social. Universidad del Valle. Santiago de Cali. 2001.

¹⁴⁰ CAMPO Óscar. El documental colombiano en tiempos oscuros. En:cuadernos de cine N° 5. Bogotá. Cinemateca Distrital. 2004. Pág. 26

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 27

3. METODOLOGÍA

Para realizar el análisis audiovisual de los videos documentales elaborados por estudiantes del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana, desarrollamos una investigación empírica, aplicando la metodología del análisis de contenidos.

El análisis de contenidos es una técnica de investigación utilizada por las Ciencias Sociales para describir, analizar e interpretar el contenido de textos, entendidos estos como cualquier producto comunicativo realizado por el ser humano.

Según José Luis Piñuel, docente de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, “se denomina análisis de contenido al conjunto de procedimientos interpretativos de *productos comunicativos* que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces *cuantitativas* (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces *cualitativas* (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos”¹⁴².

Cuando se habla de análisis de contenido, señala Piñuel, se parte por suponer que hay un contenido que está encerrado, guardado e incluso a veces oculto dentro de un documento escrito, grabado, pintado, filmado, etc. y que al ser analizado por dentro se puede descubrir su significado o sentido, “de forma que una nueva interpretación, tomando en cuenta los datos del análisis, permitiría un diagnóstico, es decir, un nuevo conocimiento”¹⁴³.

Metodológicamente, el análisis de contenidos se basa en la lectura o visualización como mecanismo para recoger la información necesaria que permitirá llevar a cabo el proceso interpretativo. “Esta lectura debe hacerse siguiendo el método científico, es decir, que debe ser sistemática, objetiva, replicable, y válida”¹⁴⁴. Según Andréu, para que estas condiciones puedan darse, el análisis de contenidos se realiza cumpliendo con los siguientes pasos, procedimientos o fases:

¹⁴² PIÑUEL RAIGADA, José Luis. Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. En: Estudios de sociolingüística. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. [En línea] 2002. Pág. 2. [Consultado 27 de abril de 2009] Disponible en <

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ ANDRÉU ABELA, Jaime. Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. Universidad de Granada. Departamento de Sociología. [En línea] (s.f) Pág. 2. [Consultado 27 de abril de 2009] Disponible en

3.1 Fase I: Determinación del objeto o tema de análisis

a. Objeto

Definimos como objeto de la investigación, los comportamientos temáticos, estéticos y narrativos reflejados en los videos realizados por los estudiantes durante el periodo 1998 – 2008, con el ánimo de establecer el nivel de desarrollo de las competencias comunicativas audiovisuales.

b. Referente conceptual

Recurrimos a la consulta bibliográfica para ubicar el contexto histórico, identificar los conocimientos previos sobre el tema y delimitar los aspectos teóricos y conceptuales que sustentan el análisis.

Se incluyeron documentos históricos sobre los orígenes y desarrollos del cine y la televisión en Colombia, su incidencia en el contexto político, social y cultural, el manejo que ha hecho el Estado de estos medios, su apropiación por parte de los ciudadanos y su incidencia en la vida regional, en la idea de establecer cuál es el legado que hemos recibido los huilenses en materia audiovisual.

De la misma manera acudimos al archivo del PCSP para explorar, a través de sus documentos institucionales, las descripciones del contexto regional, los análisis de medios en la región, los propósitos formativos, los planes curriculares del área audiovisual y su participación en la constitución de medios, lenguajes y narrativas.

También se incluyeron documentos eminentemente teóricos con relación a los componentes y herramientas del lenguaje audiovisual, los conceptos de documental, realidad, no ficción, y los aportes de la antropología visual y sociología de la imagen, que nos permitieron establecer criterios y categorías de análisis tanto en los componentes temáticos, estéticos y narrativos.

El contexto histórico fue complementado con entrevistas a cuatro personalidades que representan cada uno de los escenarios desde los cuales se insertó el lenguaje audiovisual en la región Surcolombiana a inicios de los años noventa: canal comunitario, gobierno local, academia y proyectos independientes de producción. Las entrevistas se realizaron con base en preguntas anecdóticas que nos permitieron precisar y ampliar los datos históricos y las condiciones de impulso de estos proyectos audiovisuales.

Visualizamos los fragmentos de videos descriptivos que hicieron los pioneros del cine en Colombia en su travesía por el Río Magdalena y que reposan en la videoteca virtual de la Fundación Patrimonio Fílmico; la película “San Agustín 1942” del historiador ucraniano Juan Friede; las películas “El río de las tumbas” de

Julio Luzardo y “El embajador de la India” para describir cómo hemos sido vistos desde afuera a través del cine y la televisión.

Así mismo, visualizamos los trabajos documentales producidos a mediados de los años noventa por la División de Comunicaciones del Instituto Huilense de Cultura para analizar la propuesta estética y narrativa que propuso el gobierno local a través del video, y finalmente la serie documental “Abre Espacios” producida por el colectivo de realización “Abstracta” que pretendió hacer una mirada de Neiva a través de lugares y horarios, y que logró proponer un nuevo esquema narrativo a los nacientes canales de transmisión por cable.

c. Universo del análisis

A través del Centro de Producción Audiovisual y Asesoría en Comunicaciones de la Universidad Surcolombiana, recopilamos y visualizamos un número superior a 300 trabajos realizados por estudiantes durante el periodo objeto de estudio, entre los que se incluyen argumentales, reportajes, magazines, entrevistas, noticieros, film minuto, etc. que componen el universo de análisis de la producción audiovisual.

d. Unidades de análisis

De los tres tipos de unidades de análisis utilizadas por la técnica del análisis de contenidos (muestreo, registro y contexto) utilizamos para esta investigación unidades de muestreo basadas en elementos estratégicos para la Institución y los componentes teóricos del tema elegido.

En ese sentido limitamos nuestro análisis a los trabajos de no ficción, con estructuras narrativas cercanas al documental, que contienen historias o descripciones de conflictos y procesos socio culturales, y en los son visibles las organizaciones comunitarias y socio políticas, así como historias sobre personajes populares, descripción de lugares de encuentro y procesos de configuración de nuevas identidades y subjetividades juveniles.

Inicialmente fue una decisión basada en la existencia mayoritaria de productos audiovisuales de no ficción, frente a la producción argumental, pues los videos argumentales que se desarrollaron durante los 10 años comprendidos en el estudio, no sólo representan un mínimo porcentaje de la producción, sino que son relatos cortos elaborados en el proceso de aprendizaje y acercamiento al lenguaje audiovisual durante los primeros semestres del pregrado. Sus contenidos, su duración y el manejo de herramientas expresivas a nuestro juicio, no alcanzan a reflejar la apropiación de competencias comunicativas.

En segundo lugar, consideramos como unidades de muestreo sólo los trabajos en los que se incluyen los testimonios de actores sociales, en el entendido de que la comunicación es un proceso dialógico de intercambio de saberes y experiencias y que los videos en los que se incluye sólo la voz del autor, no pasan de ser un ejercicio de opinión y no de construcción social.

Finalmente, la unidad de análisis está compuesta por una muestra de 50 videos, que cumplen con los criterios anteriores, teniendo en cuenta una selección equitativa que nos permitió abarcar los 10 años propuestos y el uso de diferentes plataformas tecnológicas en su producción y post-producción.

3.2 Fase II: Determinación del sistema de categorización / codificación y creación del instrumento de análisis

Atendiendo a los planteamientos de Abreu, la categorización “es una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por analogía, a partir de criterios previamente definidos”, que corresponde a un proceso de tipo estructuralista que se realiza siguiendo dos etapas:

1. Realzar un inventario. Lo que significa aislar los elementos que componen el documento
2. Realizar una clasificación. Que es redistribuir los elementos para otorgarles una cierta organización”¹⁴⁵.

Este proceso tiene según Abreu unas reglas básicas que son:

- Cada categoría ha de construirse de acuerdo con un criterio único.
- Cada categoría ha de ser exhaustiva. Abarcar todos los elementos posibles.
- Las categorías han de ser mutuamente excluyentes. De forma que un dato solo pueda ser incluido en una categoría.
- Las categorías tienen que ser significativas. De relevancia para la investigación.
- Las categorías tienen que ser claras. El analista siguiendo su propio sistema de clasificación no puede dudar dónde tiene que incluir un dato.
- Deben de ser replicables. Cualquier otro investigador puede analizar el mismo material siguiendo el sistema de categorías propuestas

De esta manera, definimos las categorías a utilizar de acuerdo a los objetivos de la investigación, al objeto de análisis y teniendo en cuenta los criterios de significancia, exclusión y exhaustividad, quedando planteadas de la siguiente manera:

¹⁴⁵ Ibíd. Pág. 16

1. INFORMACIÓN TÉCNICA

1. Título
2. Año
3. Duración
4. Tipo de edición
5. Soporte
6. Dirección
7. Cámara
8. Edición
9. Asesoría
10. Créditos

2. ELEMENTOS DE CONTENIDO

11. Núcleo temático
12. Análisis de contenido

3. FUENTES

13. Tipo de fuente
14. Identificación
15. Tratamiento

4. LENGUAJE AUDIOVISUAL Y HERRAMIENTAS EXPRESIVAS

16. Elementos visuales
17. Elementos sonoros
18. Planos, ángulos y composición
19. Movimientos de cámara
20. Iluminación

5. ESTRUCTURA NARRATIVA

21. Modalidad
22. Descripción
23. Edición y montaje

A partir de las categorías planteadas, se construyó el instrumento de análisis y recolección de información al que llamamos “Ficha de análisis audiovisual” que se puede observar en la sección de anexos en la página 122 y el manual de instrucciones que indica cómo y qué información consignar en cada ítem de las fichas de análisis. Este manual fue denominado “Guía para el diligenciamiento de la ficha de análisis audiovisual” y se encuentra en la sección de anexos en la página 120.

3.3 Fase III: Inferencias y aportes

Según Jaime Andréu, el propósito fundamental del análisis de contenido es realizar inferencias. “Inferir es explicar, es, en definitiva, deducir lo que hay en un texto. El analista de contenido busca algunas conclusiones o extrae inferencias – explicaciones- “contenidas” explícitas o implícitas en el propio texto”¹⁴⁶. Por lo tanto el análisis ha de hacerse en relación con el contexto de los datos y justificarse en función de este.

Con base en la información recogida preparamos el documento final que contiene el resultado del análisis a partir de inferencias elaboradas desde dos perspectivas:

- a. Estándares: que tienen la finalidad de evaluar e inferir calidad o dificultades, proximidad o lejanía respecto a las dimensiones e indicadores de la competencia comunicativa audiovisual.
- b. Sistémicas: que apuntan a inferir los niveles de relación, claridad, proximidad o lejanía entre las apuestas temáticas y discursivas de los realizadores y los conocimientos e interpretaciones que la institución tiene acerca de la región.

¹⁴⁶ Ibíd. Pág. 19

4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS AUDIOVISUAL

"Un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia"

Cesare Zavattini, 1979, pág. 97

Luego de la visualización y análisis de 50 trabajos audiovisuales de carácter documental, en busca de responder a la pregunta ¿Qué desarrollos de las competencias comunicativas expresan los productos audiovisuales elaborados por los estudiantes del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana, durante el periodo comprendido entre 1998 y 2008?, el presente capítulo describe los resultados obtenidos y las inferencias elaboradas a partir del diligenciamiento de la "Ficha de Análisis Audiovisual".

Los resultados obedecen al ámbito de la capacidad de expresión que poseen los estudiantes teniendo en cuenta las dimensiones e indicadores de la competencia comunicativa audiovisual, relacionadas con: 1. Conocimiento y manejo del lenguaje y sus herramientas expresivas; 2. Manejo de recursos tecnológicos para la producción y postproducción de relatos audiovisuales; 3. Abordaje de temas y contenidos; 4. Conocimiento y aplicación de estructuras narrativas; 5. Modelo comunicativo desarrollado; 6. Dimensión estética (creatividad, originalidad y sensibilidad.) y 7. Conocimiento y aplicación de tareas, funciones y fases necesarias en el proceso de producción.

Los resultados son presentados de acuerdo al sistema de categorías elaboradas y al orden en que fueron registradas en el instrumento de análisis.

4.1. Aspectos relevantes sobre la información técnica de los trabajos audiovisuales

El primer acercamiento al universo de análisis consistió en una revisión sistemática de todos los productos audiovisuales que se encuentran archivados en el Centro de Producción Audiovisual, contiguo a las oficinas del Programa de Comunicación Social y Periodismo.

No es un lugar destinado específicamente para la actividad de archivo audiovisual, sino a las tareas de edición, producción, post-producción y almacenamiento de equipos, en donde se destina un estante para recopilar los trabajos audiovisuales.

Las condiciones de almacenamiento y clasificación son precarias en la medida en que no existe una política, en la teoría, ni en la práctica, que indiquen cómo

garantizar la conservación de la producción audiovisual. Así como no existe un sistema de identificación unificado físico ni electrónico.

El archivo audiovisual está contenido en diversos formatos de soporte, siendo mayoritaria la presencia de cintas VHS. Esto podría indicar un mayor interés por conservar copia de los trabajos audiovisuales en la era de la postproducción análoga que a partir del uso de la tecnología digital.

Además de la falta de rótulos informativos sobre los soportes, ningún trabajo contiene claqueta introductoria de identificación de formato de rodaje, tiempo de duración, realizadores o año de realización. La información técnica se obtuvo durante el proceso de visualización de cada trabajo.

4.1.1. Año, duración, soporte y tipo de edición

Es notorio que la mayor cantidad de producciones se presentan en etapas de culminación del ciclo de formación en competencias básicas en el marco del desarrollo de los talleres de producción de imagen 1 y 2; presentándose un incremento en el número de producciones audiovisuales entre los años 2006 a 2008 producto de la adquisición de nuevos equipos por parte de la Universidad. 5 de los trabajos no pudieron ser clasificados por año debido a la falta de información relacionada en pantalla o en el soporte.

Gráfico 1. Trabajos por año

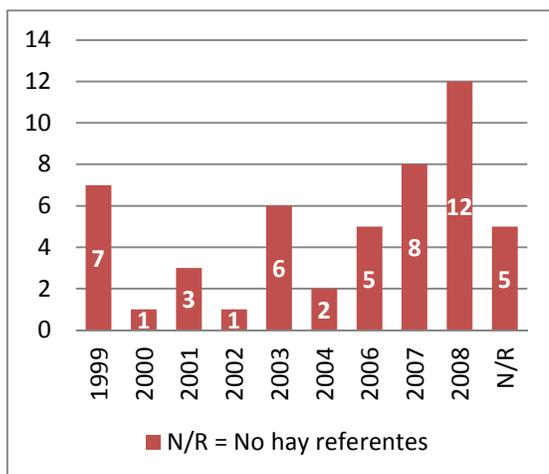
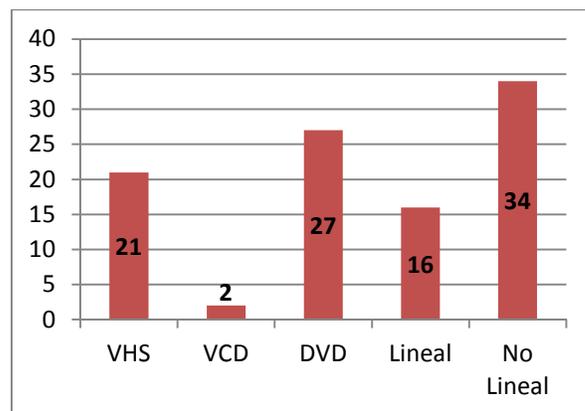


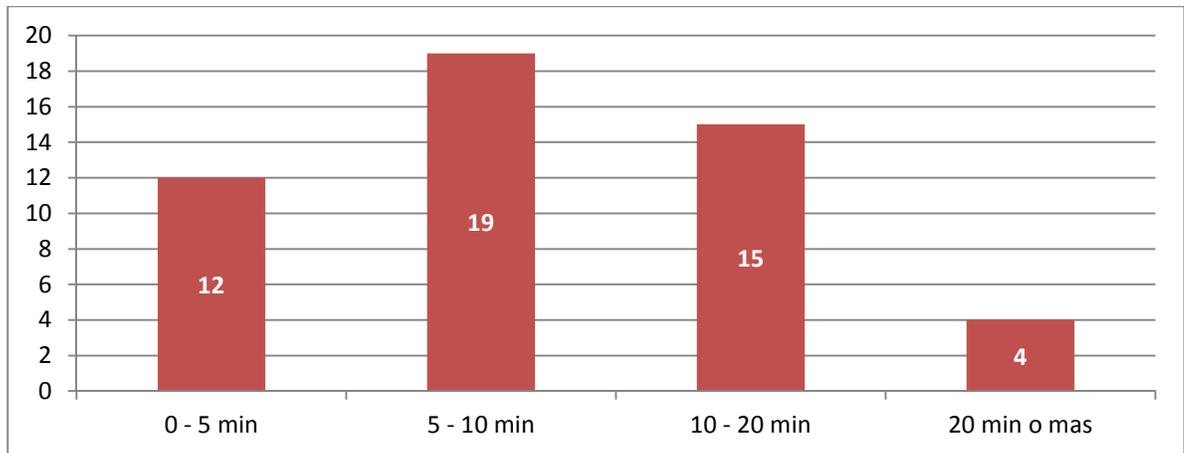
Gráfico 2. Trabajos por soporte y tipo de edición



Con relación a la duración de los trabajos audiovisuales es necesario decir que no hay un tiempo establecido para el desarrollo de los temas; éste varía de 3 a 35 minutos dependiendo del enfoque y el formato narrativo que establecen los estudiantes.

Sin embargo, es posible afirmar que los trabajos de mayor duración se caracterizan por un amplio desarrollo temático, la exploración de la cosmovisión de los protagonistas acerca de temas particulares y por estar contruidos a partir de puestas en escenas o secuencias narrativas y argumentativas que están por fuera de la lógica de la voz en off.

Gráfico 3. Trabajos por duración



De otro lado, en los ejercicios audiovisuales con menor duración, encontramos el predominio de estructuras narrativas cercanas a la noticia o el reportaje, en los que prevalece la voz en off del realizador o narrador que expone un argumento. Sus desarrollos temáticos son de menor alcance o sólo se explora un aspecto del tema central.

4.1.2. Dimensión de procesos de producción y programación

La información técnica recogida indica que los productos audiovisuales fueron realizados de manera colectiva a través de la constitución de equipos para la producción documental. Sólo 5 trabajos dan cuenta de procesos de realización que involucran a una sola persona.

Cuadro 2. Roles, tareas y funciones durante la producción

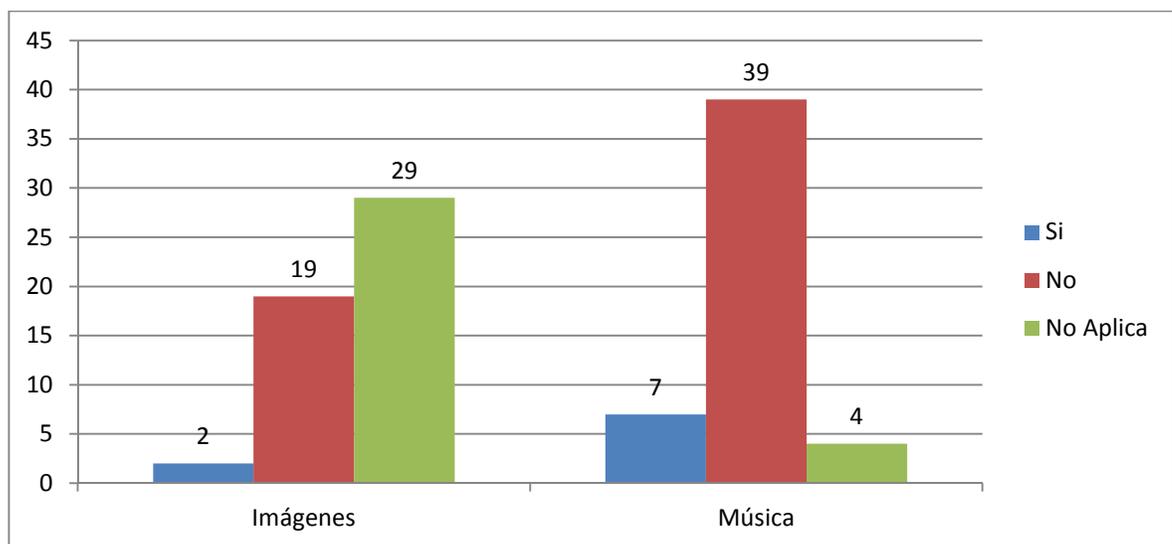
Reconocimiento de roles, tareas y funciones				
	Individual	Colectiva	Referentes	No Referentes
Dirección	5	45	50	0
Cámara	0	3	3	47
Edición	28	3	31	19
Asesoría	28	0	28	22

Cabe destacar que los videos elaborados durante la producción análoga reflejan la participación de más de 4 estudiantes que se identifican como realizadores en un solo trabajo audiovisual. Mientras que con la incursión de equipos digitales en producción y post producción ese número se reduce a 2 o máximo tres estudiantes. Esto indica que la constitución de equipos de realización audiovisual está pedagógicamente orientada a propiciar el trabajo colectivo, pero también refleja que la adquisición de nuevos equipos ha permitido agilizar todos los procesos de realización, permitiendo el desarrollo de más historias.

Sin embargo, es evidente el descuido de los estudiantes por establecer roles en los procesos de producción. Muy pocos trabajos indican el papel de cada estudiante durante las fases de realización. Se inscriben todos como realizadores y no se identifican otros roles de la producción (Cámara, edición, iluminación, sonido, etc).

4.1.3. Créditos

Gráfico 4. Presencia de créditos



Aunque se trata de productos académicos sin fines de lucro, se puede asegurar que los estudiantes no hacen un reconocimiento formal de las piezas visuales y sonoras que utilizan para reforzar la narración audiovisual. Sólo haciendo referencia a la formalidad de la estructura documental y sin entrar en discusiones de carácter ético, es altamente preocupante que sólo 2 de los 19 videos que utilizan imágenes de archivo, mencionan la fuente de donde fueron obtenidas. De igual manera, únicamente 7 de los 39 trabajos en donde se utilizó música, hacen referencia al artista y/o nombre de la obra musical.

4.2. DIMENSIÓN DE IDEOLOGÍA Y VALORES

4.2.1. Apuestas y abordajes temáticos

Los temas escogidos para la realización de los 50 trabajos audiovisuales reflejan un especial interés de los estudiantes por describir el desarrollo de Neiva en las dos últimas décadas. Es evidente la inclinación temática hacia la descripción de los conflictos políticos, sociales, económicos y culturales que ha generado el crecimiento urbanístico y demográfico.

Las preocupaciones temáticas van desde las transformaciones físicas de la ciudad, pasando por las percepciones que tienen los ciudadanos de esos cambios, reflejadas en la construcción de videos sobre lugares de encuentro y la memoria de construcciones que van desapareciendo, hasta la configuración de nuevos actores sociales y su papel en la construcción de nuevas formas de entender la ciudad.

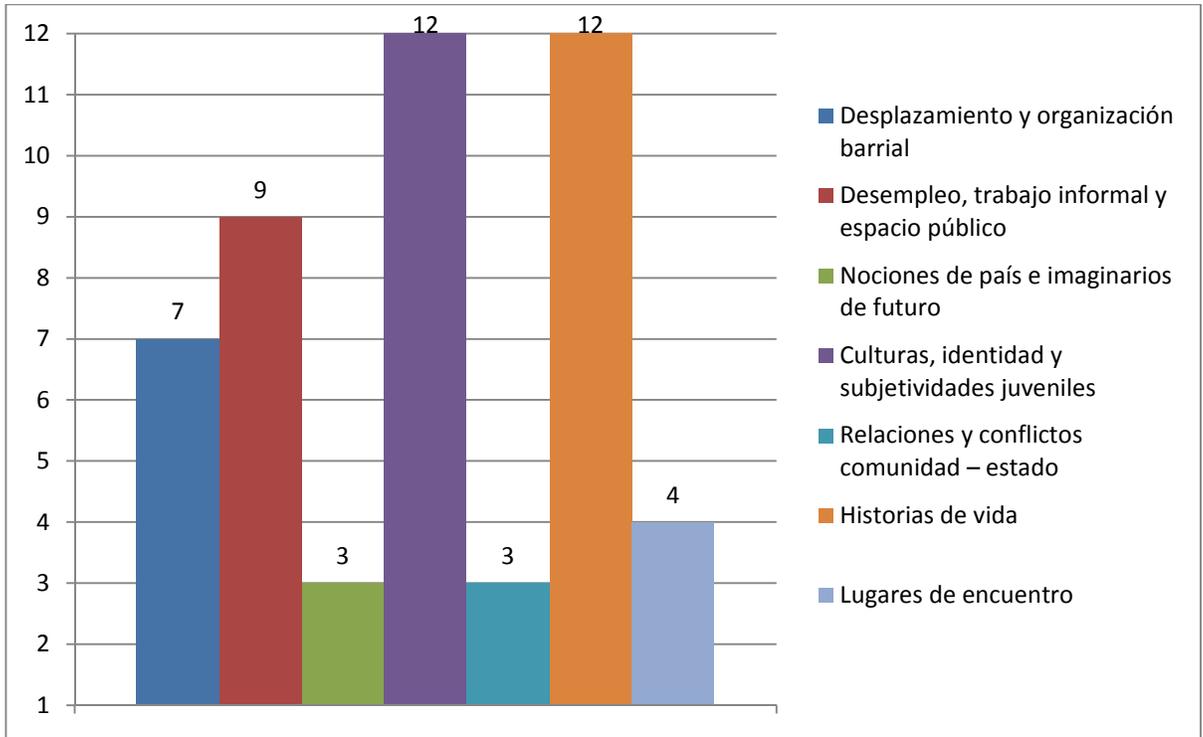
En este marco, son dominantes los videos que intentan explorar las identidades y subjetividades juveniles, a partir de temas que describen procesos de anclaje territorial, participación en política, organización comunitaria y la vinculación a grupos culturales emergentes.

Al comparar los temas de los videos con los propósitos formativos, las investigaciones desarrolladas por el Programa de Comunicación Social y Periodismo y el Proyecto Educativo Institucional en general, se puede establecer una coherencia entre la institución y sus productos audiovisuales en relación a los propósitos de generar conocimiento sobre los conflictos y procesos socioculturales en la Región Surcolombiana.

Esta coincidencia temática en primera instancia refleja la existencia de un diálogo permanente entre docentes y estudiantes durante el proceso formativo, que ha permitido la mediación entre los intereses del estudiante y las necesidades investigativas de la institución. Sin embargo, los temas están vinculados casi en su totalidad a Neiva como epicentro de las historias, evidenciando la poca exploración de lo rural.

La siguiente gráfica, hecha a partir de la clasificación de los videos por núcleos temáticos, muestra de una manera más concreta las tendencias

Gráfico 5. Trabajos por núcleo temático



Desplazamiento y organización barrial

El rasgo común de los trabajos sobre desplazamiento y organización barrial es la tendencia a vincular estos dos fenómenos a partir de una relación causa / efecto en el marco de una lógica secuencial de acciones. Para los estudiantes el conflicto político, social y armado que vive la región y el país produce el desplazamiento de campesinos que llegan a la ciudad a generar procesos de invasión o asentamiento, que luego se transformarán en barrios o comunidades organizadas que luchan por superar sus dificultades. Se hace evidente que desde esta perspectiva los realizadores asumen posturas de rechazo al desplazamiento por razones políticas y a la violencia que lo genera.

El planteamiento del tema sugiere que el desplazado se convierte en un sujeto que despojado de su tierra, se ve obligado a reconstruir sus bienes materiales y modificar sus valores y costumbres, enfrentándose a un proceso de marginamiento, catalogación como invasor y a vivir en medio de fenómenos sociales como la drogadicción y el pandillismo.

También es evidente el grado de inclinación hacia posturas de solidaridad con los desplazados y resaltar comunidades que se esfuerzan por mejorar su situación. Desde allí, temas como lucha por vivienda digna, mejores condiciones de vida y

defensa de los derechos humanos son presentados por los realizadores a través de historias en las que se resalta la organización comunitaria y la conformación de asociaciones barriales, juntas de acción comunal y surgimiento de liderazgos al interior de las comunidades.

Es el caso de los trabajos "**Desplazados: asunto mayor**", donde se muestra el proceso de articulación de la comunidad con una ONG para la gestión de recursos materiales en pro del mejoramiento de su asentamiento; "**Oro negro: Una pobreza oscura**", en donde se resalta que la comunidad ante la falta de garantías por parte del Estado, decide empezar a buscar la legalización de sus viviendas; e "**Invasores, barrio La Paz**" en el que una comunidad luego de realizar un proceso de invasión y conformación del barrio La Paz, se convierte en receptora de desplazados de varios lugares del país, generando conflictos de convivencia y un nuevo proceso de articulación para buscar soluciones.

En otros trabajos como "**Los recuerdos de Saturio Ledesma**", "**Del campo a la ciudad**" y "**Voces del conflicto**" encontramos una perspectiva en la que predomina la opinión y postura de los protagonistas sobre el conflicto político y armado en Colombia y en la que se exploran los procesos de transformación emocional, modificación de conductas y valores generados por el despojo.

Desempleo, trabajo informal y espacio público

Los 9 trabajos relacionados con el desempleo, trabajo informal y espacio público, están concebidos bajo una relación causa/efecto en la que se parte por afirmar que Neiva es una ciudad con altos índices de desempleo, razón por la cual las personas tienen que recurrir a la práctica del "rebusque" en función de garantizar el sustento de sus familias, lo cual ha generado ocupación del espacio público y tras de ello una confrontación permanente entre los gobiernos locales representados por la fuerza pública y los trabajadores informales.

Aunque en ninguno de ellos se usen cifras para sustentar la afirmación, se recurre a palabras como "abundante" o "elevado desempleo" y se reconoce como un conflicto inacabado, cíclico o repetitivo, pues en todos los casos se menciona que el gobierno local propone a los vendedores ambulantes que legalicen su trabajo en microempresas y acepten su reubicación como forma de evitar "invasión de espacio público", sin lograr un acuerdo. Se plantea, por el contrario que la calle además de espacio para el intercambio económico y comercial, siempre será escenario de discordia entre vendedores ambulantes y fuerza pública mientras no se resuelva o desarrollen medidas de fondo para resolver la estabilidad económica de los ciudadanos.

Audiovisuales como **“Danos gorda el pastel de cada día”**, **“Fragmentos de ciudad”**, **“Historias rojas para ciudadanos verdes y amarillos”**, **“El negocio de la calle”**, **“El trabajo de la calle”** y **“Ciudad de cemento”** son el reflejo de una apuesta que busca visibilizar a los empleados informales que ocupan el micro centro de la ciudad con una clara intención de romper con la idea del invasor del espacio público. No son considerados por los realizadores como invasores, sino que se les muestra como “sobrevivientes” a la crisis económica, como ciudadanos con opiniones e imaginarios sobre el espacio público, que tienen posturas críticas sobre la inversión de recursos de la ciudad en obras para embellecerla y no en la satisfacción de necesidades básicas como el empleo u obras prioritarias como la red vial.

Aparecen las opiniones sobre los conflictos que se gestaron con la demolición de la Galería Central, el Pasaje Camacho y la reubicación de los vendedores en Surabastos, que se mezclan con historias sobre las transformaciones espaciales y culturales de la ciudad, con la aparición de otros oficios en la calle y los oficios tradicionales o familiares que van desapareciendo a causa del desarrollo urbanístico.

En otros audiovisuales como **“Acostumbrados a la ilusión”**, **“¿Adicción o diversión?”** y **“¿Esfuerzo propio o azar?”** realizados en el año 2008, relacionan el desempleo con la necesidad que tienen las personas de acudir a inversiones y juegos de azar para resolver problemas económicos. Es notorio que esta preocupación temática que relaciona desempleo y dinero fácil está influenciada por la agenda mediática, que para ese momento estaba relacionada con la crisis de las pirámides financieras.

En este caso hay mucho más de opinión de los realizadores que conocimiento o investigación sobre el tema, evidenciado en narraciones en off cargadas de preconceptos, convencionalismos y orientaciones narrativas ligadas a acusar de manera generalizada como “adictos” a los ciudadanos que desarrollan estas prácticas. Se presenta en los tres casos un discurso contradictorio donde se plantea que la solución no es recurrir a estas prácticas, sino buscar empleo, al tiempo que se reconoce que la ciudad no tiene políticas ni capacidad para generarlo.

Nociones de país e imaginarios de futuro

Es importante resaltar que de manera general todos los productos audiovisuales exploran desde una perspectiva temática las nociones individuales y colectivas que personajes y comunidades tienen sobre su entorno, sus deseos y posibilidades de transformación.

Sin embargo, los 3 trabajos catalogados como parte de este núcleo temático operan en función de indagar de manera directa a grupos de personas sobre la transformación ideal de una situación conflictiva, en este caso relacionada con la violencia como factor transversal de actores del campo y la ciudad. Factor del que depende la realización de esos sueños de futuro.

Dos de estos trabajos ("**Influencia de los medios de comunicación en la población infantil**" y "**Sueños de inocencia**") exploran en niños con condiciones económicas precarias los deseos de futuro para ellos y sus familias bajo el mecanismo de pregunta: "¿Qué quiere ser cuando sea grande?". En el otro trabajo ("**Colombia el País más feliz**") se indaga en niños, jóvenes, empujados y desempleados, miembros de la fuerza pública, madres cabeza de hogar, entre otros habitantes de la ciudad de Neiva su visión acerca de "¿cómo sería feliz vivir en una Colombia sin tanta violencia?".

Es indudable que la idea de imaginario de futuro que tienen los realizadores está anclada al deseo individual de futuro o bienestar que tiene un ciudadano, más que a una construcción colectiva.

Culturas, identidad y subjetividades juveniles

Las preocupaciones de los estudiantes alrededor del mundo juvenil están relacionadas, hasta el año 2006, con el desarrollo de temas ligados a anclajes territoriales y participación en grupos que tienen posiciones políticas muy definidas o guetos muy cerrados, mientras que en las últimas producciones se marca una tendencia a relatar historias relacionadas con prácticas culturales emergentes que no tienen fuertes arraigos identitarios.

En los videos que relatan los anclajes territoriales e identitarios fuertes, encontramos la vinculación de jóvenes a espacios de participación política para la exigencia de sus derechos. En ellos, se resalta el papel que juega el joven como sujeto transformador de la sociedad y se exploran sus nociones de ciudadanía, organización, participación y democracia. Se considera en estos trabajos ("**Los muchachos del ágora**", "**Amenaza para... ¿Quién?**" y "**Sin miedo a ser valientes**") que la universidad es el espacio propicio para desarrollar sus habilidades y capacidades de liderazgo. Se destaca el papel importante que han jugado las organizaciones en las luchas estudiantiles y las dificultades que enfrentan a diario para lograr organizar y vincular nuevas personas a su lucha. Entre esas dificultades se encuentran las constantes amenazas que sufren los estudiantes – líderes y se expresa una posición en defensa de la libertad de expresión y organización en un país sin garantías para las personas que hacen oposición política.

Por otro lado se exploran los gustos musicales y en particular el rock como manifestación juvenil de la cultura, elemento aglutinador y constructor de identidad. No sólo se describen los elementos identitarios vinculados al consumo y práctica de este género musical, sino que se profundiza en las formas como éstos jóvenes entienden la sociedad. Los tres videos que abordan este tema (***Drakma***, ***Sonidos de garaje*** y ***Rocafé***) argumentan, expresan o defienden de manera enfática la existencia de una “escena del rock” en la ciudad. La escena para ellos es la materialización de un proyecto identitario de los jóvenes, mostrando a través de los audiovisuales su historia y las luchas que han dado para consolidarla.

Consideran que las batallas han sido fuertes contra una sociedad e institucionalidad que los estigmatiza. Sin embargo, han logrado que la escena del rock invada espacios públicos y privados en la ciudad, transgrediendo y logrando cambiar la noción de rockero que tiene la ciudadanía.

Finalmente se encuentran los parches y galladas, relatados como grupos de jóvenes que se reúnen con el propósito de compartir espacios de entretenimiento e intercambio y que se diferencian en sus condiciones sociales, espacios que frecuentan y prácticas cotidianas. Se resalta su distancia con las pandillas delincuenciales ya que estas últimas están estigmatizadas por la sociedad como “nidos” de consumo de alcohol y drogas alucinógenas. Por ello se exploran temas como drogadicción y nociones de futuro de sus integrantes.

Por el otro lado, se exploran las subjetividades de los jóvenes y sus motivaciones para participar en “grupos culturales emergentes” o realizar prácticas deportivas y culturales “nuevas” que los involucran con otros jóvenes. En estos videos es recurrente el uso de frases como “tribus urbanas” para referirse a estos grupos, pero en su contenido, nunca desarrollan el término conceptualmente. Es el caso de ***Videojuegos*** donde se asegura que es una tribu urbana “reunida por su deseo de escapar de la realidad” o ***Emos, juventud a límite*** donde los realizadores dejan entrever que los EMOS son el resultado de las diferentes formas de expresión cultural juvenil sin importar que tengan una política o ideología.

Se nota que estos videos no tratan de explicar o explorar el mundo de los jóvenes, sino concentrar sus esfuerzos en considerar como positiva o negativa la participación de los jóvenes en estos escenarios, así como calificar o descalificar sus acciones. En los dos anteriores y sobre todo en ***Juego de muñecas*** donde se afirma que los embarazos no deseados en adolescentes se deben a una falta de información en los métodos de planificación, no sólo se descalifica a través de la narración en off, sino que se utiliza a fuentes especializadas para reforzar la sensación de que estos jóvenes son un problema.

Relaciones y conflictos Comunidad – Estado

Los tres trabajos que integran este núcleo temático (“**Carteles para insumos**”, “**Un cuento de ladrones**” y “**Casa de los sueños**”) están dirigidos a presentar una situación conflictiva en la que la comunidad ve amenazado su hábitat social, ambiental, su salud o seguridad y exige del gobierno acciones o medidas eficaces para resolver los problemas que vive la comunidad en relación con instituciones del Estado.

En ellos, los realizadores no sólo describen la situación, sino que toman partido en favor de la comunidad, actuando como portavoces y acentuando el discurso en la incapacidad de las instituciones para solucionarlos, explicando que en todos los casos se usan medidas temporales. Es claro, que los productos audiovisuales en estos casos se usan para llamar al Estado a solucionar los problemas.

Historias de vida

Se hace evidente que los trabajos catalogados como historias de vida, están dirigidos básicamente a explorar la subjetividad de los entrevistados, su forma particular de ver la ciudad y los conflictos que en ella tienen lugar. A través de estos relatos, los realizadores presentan las opiniones, creencias y percepciones de los protagonistas sobre sus oficios, la cultura, nociones de ciudadanía, consumo de alucinógenos, se resaltan prácticas culturales u oficios perdidos y se exploran las percepciones sobre la relación campo – ciudad.

Los acercamientos que hacen los realizadores a los personajes permiten descubrir dos tipos de historias de vida. Por un lado la construcción de perfiles biográficos en los que el tema central son las peripecias y avatares de la vida de los protagonistas y sus logros personales, que los convierten en ejemplo de vida y superación. Es el caso de “**Memorias tristes**”, “**José Aquileo Peña, El hombre que conoció a Tirofijo**”, “**Una nube llena de luz**”, “**En lo profundo de un sueño**”, “**Campesino de ciudad**”, “**Una muñeca necesita de tu ayuda**” y “**El señor del bolero**”.

Por otro lado, encontramos un tipo de diálogo en los que se exploran las percepciones y nociones del mundo que poseen los protagonistas, sus opiniones sobre aspectos de la política, lo público y la ruptura de sus valores personales con la sociedad. En este caso, el eje central de la narración está enfocado en búsqueda de una visión particular sobre la sociedad y la vida. Encontramos en esta vía los audiovisuales “**Una luz en el Oasis**”, “**Lucha por tu suerte**”, “**La vida a ratos**”, “**Tejedora de mundos**” y “**Buscando un ideal**”.

Lugares de encuentro

Los relatos sobre lugares de encuentro están dirigidos a explorar la memoria oral de ciudadanos que “habitan” espacios muy específicos que hacen parte de la historia de la ciudad y se han convertido en sitios tradicionales de convergencia de diversos actores.

Los realizadores parten por hacer descripciones físicas y recuento de las actividades que allí se realizan para luego dar paso a descripciones sobre procesos de intercambio cultural que surgen a partir de la interacción permanente de los actores. El rasgo común de estos trabajos es entregar la fuerza de la descripción de esas interacciones a las personas que viven allí sus vidas, elemento que carga estos relatos de pasajes anecdóticos sobre la cotidianidad de los lugares.

“*El molino*” y “*Alhambra*” son trabajos que están enfocados a resaltar el encuentro de lo popular con personajes de la vida pública, mostrando que es posible una especie de “encuentro cultural”; mientras que “*Letras perdidas*” y “*Fútbol 90’ para el encuentro*” resaltan la configuración de espacios para uso del tiempo libre, intercambio de ideas, integración de las familias y comunidad, alejar los chicos de las drogas o las pandillas y combatir el ocio.

Una particularidad de estos trabajos, es que no se preocupan por explorar la relación del lugar con el entorno, sino que se concentran en describirlo internamente, sin trascendencia sobre el resto de la ciudad.

4.2.2. Tratamiento de fuentes

El análisis se aplicó solamente a videos en los que hay presencia de testimonios orales para establecer el tipo de modelo comunicativo desarrollado en los trabajos audiovisuales. Es decir, a videos que permitieran analizar la relación, el tratamiento y el papel que los realizadores le otorgan a sus fuentes o sujetos que participan en la narración audiovisual.

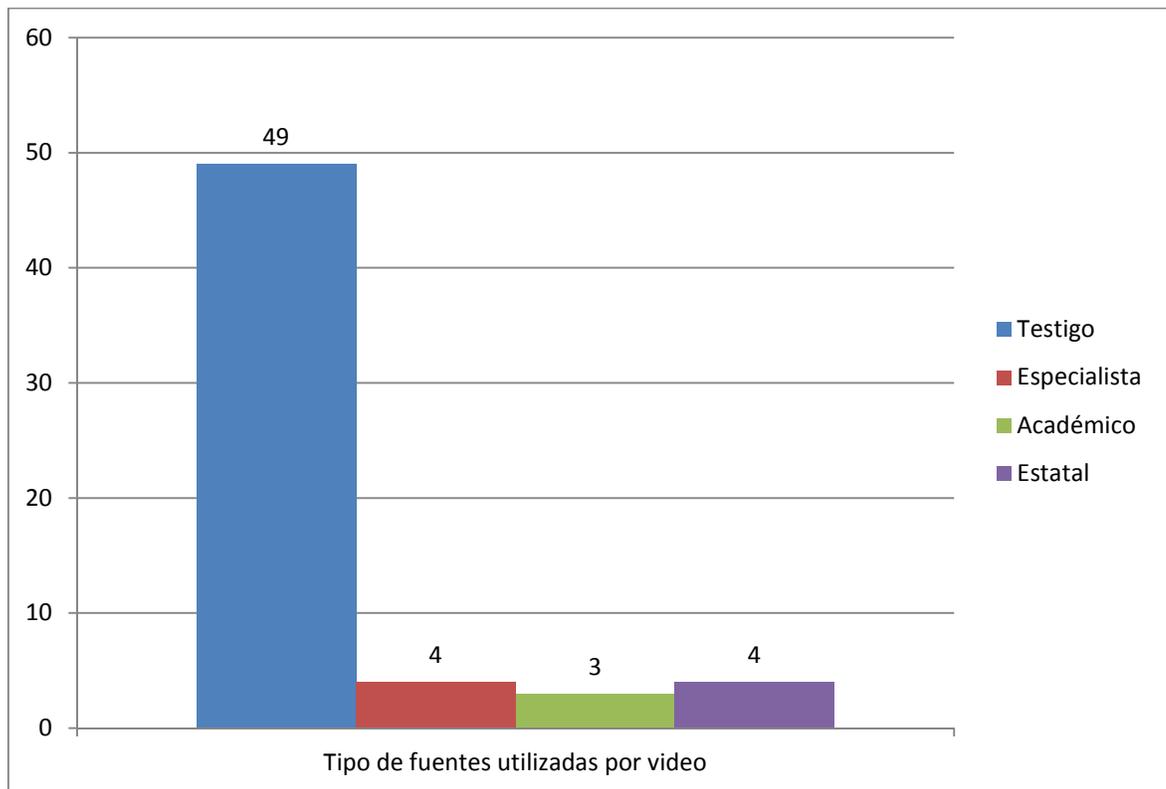
Con el instrumento de análisis se trató de descubrir si los estudiantes construyen sus relatos a partir de fuentes oficiales, públicas, sociales o colectivas, de acuerdo al interés que tiene la institución por descubrir “desde que fuentes proponemos la memoria de la región y la interpretación de los conflictos”¹⁴⁷. Además, se trató de indagar por las ocupaciones, oficios y géneros de las fuentes y el tratamiento que los estudiantes hacen de estas en sus videos.

¹⁴⁷ Sobre el tema de la memoria regional y los actores que participan en su construcción, ver: TORRES, William Fernando y PACHÓN, Hilda Soledad. Construir región desde abajo. Subjetividades en la región surcolombiana. EN: Torres, William Fernando y otros (ed.), In-sur-gentes: Construir región desde abajo. Neiva. Editorial Universidad Surcolombiana. 2004. Pag. 278,279.

Se puede reconocer que los 50 trabajos audiovisuales dan cuenta de la presencia testimonial de actores sociales de diferentes edades, oficios, géneros y procedencia; que expresan la intención de los realizadores por desarrollar las temáticas a partir de múltiples voces y perspectivas.

Sin embargo, existe una tendencia a privilegiar el testimonio de testigos o protagonistas de los temas desarrollados en los documentales, por sobre fuentes estatales, académicas o especializadas, dejando entrever la inclinación hacia el testimonio de experiencia y rescate de la memoria oral de las comunidades, antes que la conceptualización de conflictos o las propuestas de las fuentes oficiales para la resolución de los mismos.

Gráfico 6. Tipo de fuentes



La fuente estatal ha servido casi exclusivamente como contraste o confrontación de informaciones otorgadas por testigos o protagonistas de los videos documentales. Casi de herramienta argumental o retórica de los realizadores para demostrar que la institucionalidad poco aporta a la resolución de conflictos o que las medidas que adoptan están en contravía de los intereses de la comunidad. “**Un cuento de ladrones**”, “**Espacio público, comercio informal**” y “**El negocio de la**

calle” son ejemplos en los que la fuente estatal es usada en la idea de confrontar opiniones. Sólo en algunos casos sus testimonios contienen propuestas o explican políticas públicas que se están implementando, en estos casos el documental toma forma como video institucional, al otorgarles mayor relevancia y permitir que estos testimonios se conviertan en el eje central de la narración.

El tratamiento otorgado a especialistas y académicos está ligado al papel de consultoría y conceptualización a la hora de definir un conflicto o problema social y psicológico. Sus testimonios no se convierten en elementos centrales de la narración, sino en referente descriptivo. En el audiovisual “**Adicción o diversión**”, acerca de los juegos de azar, el testimonio de una psicóloga sirve para la definición del concepto de ludopatía. Sin embargo, en “**Juego de muñecas**” en el que se aborda el tema del embarazo en adolescentes, la narración se construye a partir de las fuentes especializadas. Aunque la intención de las realizadoras es convertir a una joven adolescente en el eje central de la historia a partir de su experiencia, el trabajo termina convirtiéndose en un informativo institucional sobre los métodos anticonceptivos y la prevención del embarazo en adolescentes, pues es mayor el número de veces que aparece la fuente estatal o especialista, y el testigo termina por convertirse en una ejemplificación de lo que estas dicen.

En el caso de los testigos o protagonistas, se hace evidente que no son seleccionados de acuerdo al estereotipo o modelo de hombre – mujer que ha generalizado los medios masivos de comunicación. No importan sus rasgos físicos, su apariencia, forma de vestir, estrato social, sino que se hace evidente su selección a partir de sus opiniones o aportes a un tema. Sin embargo, prevalecen los testimonios de personajes marginales o actores sociales que encarnan los problemas y virtudes de grupos sociales menos favorecidos económicamente, grupos culturales marginados o políticamente excluidos.

Uso funcional de las fuentes

La preferencia por estructuras narrativas de carácter expositivo, ha hecho que los realizadores se acerquen a las fuentes en función de la obtención de un argumento para su tema. Esto significa que en casi todas las oportunidades los protagonistas documentales fueron escogidos por conocimiento previo de sus opiniones y aparecen en el documental en la medida en que estas opiniones sirven para darle fortaleza al argumento expuesto por el realizador.

Se puede hablar de una selección funcional o utilitaria de las fuentes en la que prevalece la obtención de información que servirá para estructurar una argumentación o un discurso. Este hecho se encuentra con mayor evidencia en los documentales que se dedican a la explicación de un fenómeno cultural, social o político. Allí los testimonios de los personajes aparecen para complementar la

narración del locutor o como un ejemplo materializado en la vida real de una afirmación que se realiza durante la argumentación.

En algunos casos, particularmente en los audiovisuales que se construyen alrededor de la vida universitaria, se usa indiscriminadamente como válida la misma fuente para hablar de diversos temas. Personajes reconocidos en la vida universitaria se consideran válidos para hablar sobre desplazamiento, literatura, obras públicas, etc, acentuando la familiaridad de los realizadores con las fuentes, provocando la suplantación de actores sociales y generando una representación hiperrealista y caricaturesca de los temas, universos y personajes.

Esta funcionalidad es menos evidente en los documentales que abordan historias de vida o asuntos de la identidad juvenil, en donde los elementos centrales del tema se construyen a partir de la experiencia vital de los personajes.

Ausencia de diálogo e interpelación

Una de las principales falencias encontradas en relación a las fuentes y la ética profesional tiene que ver con la notoria ausencia de diálogo e interpelación a la hora de recogida de los testimonios de las fuentes.

En los videos que contienen historias de vida, más allá del diálogo, prevalece la obtención de información a través de un modelo de entrevista de tipo pregunta – respuesta, en la que se elaboran preguntas generales para que el entrevistado responda. Pocos audiovisuales logran construir un verdadero modelo de diálogo en doble vía en el que prevalece la interacción o se aborden otros temas diferentes al cuestionario preestablecido.

En los casos en el que el protagonista no responde a las preguntas del realizador, o toma una dirección equivocada en la argumentación, no existe mecanismo para encausar la conversación o interés por retomar el tema.

Por otro lado, se hace notoria la falta de preparación de los temas al enfrentarse al entrevistado. No se corrobora en la entrevista ni en el montaje los datos obtenidos. Un caso particular es el video “***Sin miedo a ser valientes***” en el que la fuente asegura que la Ley 30 sobre educación superior es del 1994 cuando esto es falso.

El rescate de la mujer como actor social

Es importante destacar que estas producciones le han otorgado un papel protagónico a la mujer en la construcción de los discursos temáticos sobre la Región Surcolombiana. Casi todos los documentales tienen como personajes principales a mujeres de diferentes edades y oficios, que son presentadas como motores fundamentales en el desarrollo de diversas actividades.

Un total de 67 mujeres en su condición de cantantes, amas de casa, funcionarias públicas, dirigentes comunitarias y sindicales, trabajadoras informales, estudiantes, desplazadas, periodistas, artesanas y especialistas en diversos temas, atraviesan estos trabajos, aportando sus testimonios y sus opiniones.

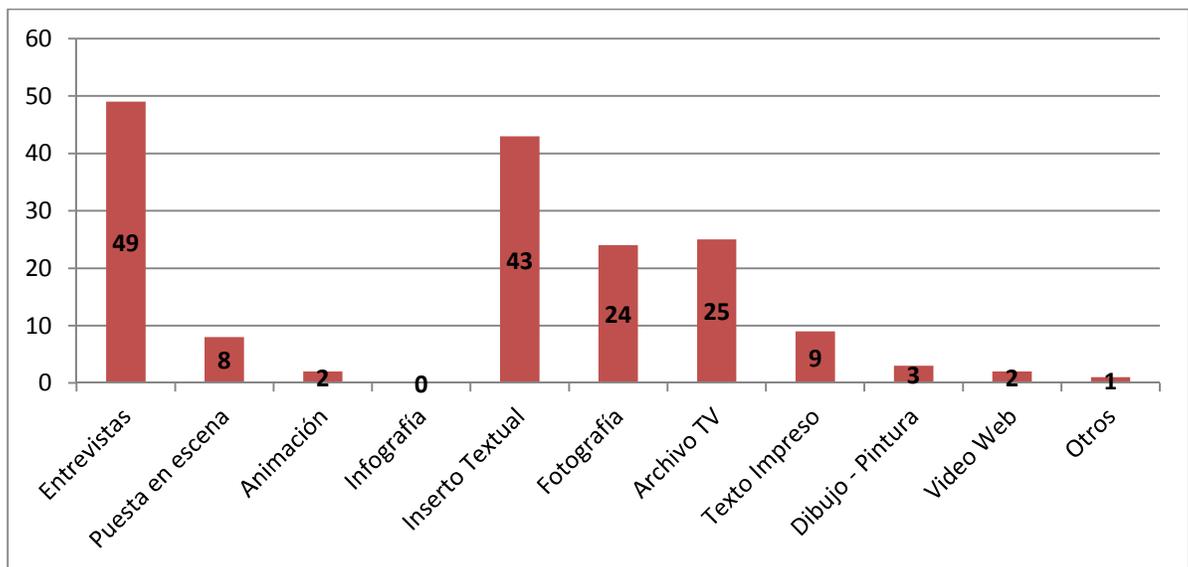
Este elemento es muy significativo, en la medida en que se reconoce a través de los videos que la mujer ha venido ganando espacios y autoridad en la vida regional, rompiendo con el ejercicio excluyente y el papel de “adorno escénico” que la televisión en el Huila le ha otorgado a la mujer.

4.3. DIMENSIÓN DEL LENGUAJE

4.3.1. ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

4.3.1.1. ELEMENTOS VISUALES

Gráfico 7. Tipo de imágenes



49 de los trabajos audiovisuales analizados contienen imágenes de entrevistas de actores sociales debido a que fue un criterio en la escogencia de las unidades de muestreo. Sin embargo, se puede constatar la presencia de otro tipo de imágenes que algunos supieron mezclar, combinar y yuxtaponer adecuadamente logrando una enorme polifonía icónica.

La fotografía, el inserto textual y los archivos de televisión representan los elementos visuales más utilizados por estudiantes a la hora de construir el relato audiovisual. Aparecen fotografías familiares proporcionadas por las fuentes y las organizaciones sociales como parte de las memorias que poseen. También hacen presencia fotos descargadas de internet.

Se usaron textos principalmente para títulos, créditos e identificación de personajes. En otros audiovisuales de mayor elaboración como “**Los muchachos del ágora**” y “**Sonidos de garaje**”, se insertaron para crear intertítulos, división de segmentos temáticos, resaltar partes del discurso de las fuentes, citar frases de estudios relacionados con el tema, entre otros.

En el caso de los archivos de televisión, la mayoría de estos proceden del Centro de Producción Audiovisual (CPA) y corresponden a memorias de la vida universitaria y de las transformaciones físicas de la ciudad; mientras que los textos impresos fueron tomados de los periódicos regionales para mostrar algún tipo de noticia relacionada con el tema desarrollado.

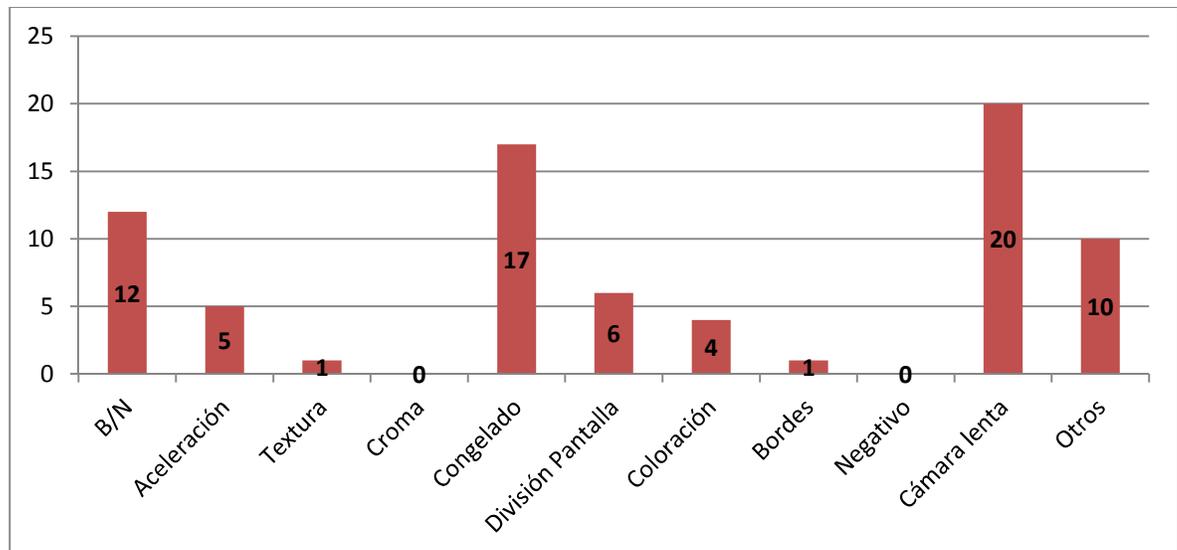
El caso más significativo con el uso de **dibujos o pinturas** se encuentra en el audiovisual “**Campesino de ciudad**”, en el que los realizadores al carecer de imágenes de apoyo sobre los pasajes anecdóticos del protagonista, decidieron reconstruir los hechos a partir de una serie de dibujos.

En 8 oportunidades, los realizadores reconstruyeron un hecho relatado o se atrevieron a representar una idea, una emoción o un sentimiento a través de la puesta en escena. La presencia de este tipo de imágenes en ningún momento comprometió la integridad o el carácter documental de los trabajos, en la medida en que no se les permitió un desarrollo narrativo extenso o se les agregó algún tipo de efecto visual que las diferenciara de las otras imágenes del relato.

La inserción de video web y animaciones no es muy significativa, pero es importante resaltar que se hayan tenido en cuenta como posibilidad narrativa.

a. Uso de los efectos visuales

Gráfico 8. Efectos visuales



Los efectos visuales usados con y sobre las imágenes insertadas en el relato audiovisual marcan una tendencia de uso enfocada a lograr resultados de carácter estilístico, antes que cumplir un papel narrativo. Sin embargo, es importante resaltar que en varios casos se realizaron conscientemente y en busca de otorgarle a la imagen otro significado.

En el caso de la aplicación del **Blanco y Negro (B/N)** existe en “*Campesino de ciudad*” y “*Un cuento de ladrones*” una decisión estética y narrativa consciente. En el primer caso, el efecto se aplica sobre las entrevistas, pero grabadas desde otro ángulo, como recurso que rompe con la linealidad de la entrevista frontal aportando dinamismo. En el segundo caso, se aplica sobre una puesta en escena para hacer énfasis en que es un hecho reconstruido para el relato. En los otros trabajos en los que se utiliza, cumplen funciones estilísticas en presentación de protagonistas, construcción de “*leitmotiv*” o imágenes de apoyo.

El uso de la **aceleración** es uno de los efectos mejor logrados desde el terreno narrativo. En los audiovisuales “*El negocio de la calle*”, “*Invasores, Barrio la Paz*” y “*Buscando un ideal*”, se usa con el objetivo de mostrar rápidamente las acciones o rutinas de los protagonistas. En “*Historias Rojas para ciudadanos verdes y amarillos*” el efecto se convierte en “*leitmotiv*” de carácter narrativo al mostrar los recorridos de los realizadores que buscan a los protagonistas de semáforo en semáforo. Su aparición marca el comienzo de un nuevo protagonista y una nueva historia. En “*Juego de muñecas*”, el propósito del efecto es corregir errores de captación de la imagen para que no se perciba los movimientos bruscos de la imagen y la pérdida de encuadre.

Todos los trabajos editados durante el periodo de postproducción lineal utilizan el efecto de **congelado** de imagen. Su uso no obedece a una decisión estética o narrativa sino una limitación del proceso, que impedía realizar transiciones continuas y era necesario congelar la imagen durante unos segundos para insertar la siguiente. Sin embargo, también se hace uso del efecto para detener imágenes por unos instantes en la idea de sobreponer títulos, intertítulos, créditos o presentar protagonistas. En el caso particular de **“Danos gorda el pastel de cada día”**, se congela la imagen de la protagonista al finalizar cada testimonio para dar un momento de reflexión sobre lo que acaba de exponer.

Los efectos de **textura y bordes** son muy parecidos y fueron utilizados únicamente en dos trabajos. **“Sonidos de garaje”** y **“Los muchachos del ágora”**, se la juegan estilísticamente por bordes resplandecientes y coloridos que forman figuras apenas perceptibles que finalmente adquieren una intencionalidad expresiva - reflexiva relacionada con el tema que en ambos casos se encuentra del lado de la identidades y subjetividades juveniles.

La **división de pantalla** fue usada en 6 trabajos audiovisuales con el propósito de mostrar distintos ángulos en que se desarrollan las acciones o mostrar imágenes de apoyo sobre lo que se argumenta sin recurrir a la ocupación total de la pantalla, en la idea de mantener la atención sobre los dos momentos de la enunciación. En los trabajos **“Drakma”**, **“Sonidos de garaje”** y **“Ska 8 Neiva”**, encontramos que se emplea para situar diferentes planos de la entrevista en modo secuencial, lo que permite al espectador, explorar detalles de los protagonistas como accesorios, vestimenta o expresiones, sin la necesidad de la narración lo esboce.

El uso de la **coloración** en **“Buscando un ideal”** y **“En lo profundo de un sueño”** tiene el propósito de generar y reforzar sensaciones en el espectador frente a la imagen. Se puede afirmar que cumple una función reflexiva. Se usan tonos azules en el primer caso cuando la narración avanza por momentos emotivos y se utiliza el tono sepia en el segundo caso para crear una sensación de un mundo paralelo o de ensueño durante las puestas en escena.

Por el contrario, en los trabajos **“Memorias tristes”** y **“Desplazados: Asunto mayor”**, encontramos que su uso cumple una función simplemente estética y no obedece a una intencionalidad narrativa o descriptiva.

En el caso del efecto de **cámara lenta**, es posible afirmar que su uso ha sido subvalorado. Aunque el recurso es utilizado en 20 trabajos, su aparición obedece a la necesidad de extender la duración de las imágenes de archivo o de apoyo sobre la voz en off y para hacer imperceptibles los movimientos bruscos de la cámara o pérdida del encuadre.

Sólo en **“Danos gorda el pastel de cada día”**, la cámara lenta permite hacer énfasis en un gesto de la protagonista y en **“Colombia el país más feliz”** adquiere una función expresiva, en el momento en que se ralentiza la imagen sobre un mensaje escrito en una valla publicitaria, marcando la posición del realizador sobre el tema. En **“La vida a ratos”** permite la construcción de una secuencia rítmica (juego de imagen – música) mostrando una intencionalidad expresiva.

Se encontró el uso de **otros efectos** que no fueron señalados directamente como opción en la ficha de análisis audiovisual, sin embargo, aparecieron como apuestas estéticas, narrativas y expresivas válidas. En el audiovisual **“Oro negro: una pobreza oscura”**, se utilizó la **sobreimpresión de imágenes** entre la fotografía de un periódico regional que se refiere al asentamiento y un machín de perforación petrolera, con el objetivo contrastar la pobreza de la comunidad frente al lucro de las empresas que extraen el petróleo de la zona.

El efecto de **pixelado** apareció en los trabajos **“San Martín”** y **“Amenaza para... ¿quién?”** cumpliendo la función de “protección de testigo” y en **“Letras perdidas”** como efecto estilístico durante una transición.

El uso del efecto de **supresión de fotogramas** es de carácter estilístico en **“Futbol... 90’ para el encuentro”** y sin ninguna incidencia narrativa, sólo es un intento por hacer atractivas las imágenes de apoyo que se tornan repetitivas. También es usado en **“Amenaza para... ¿quién?”** de manera creativa para romper el movimiento fluido de un paneo en el que se quiere hacer énfasis en momentos del movimiento de cámara.

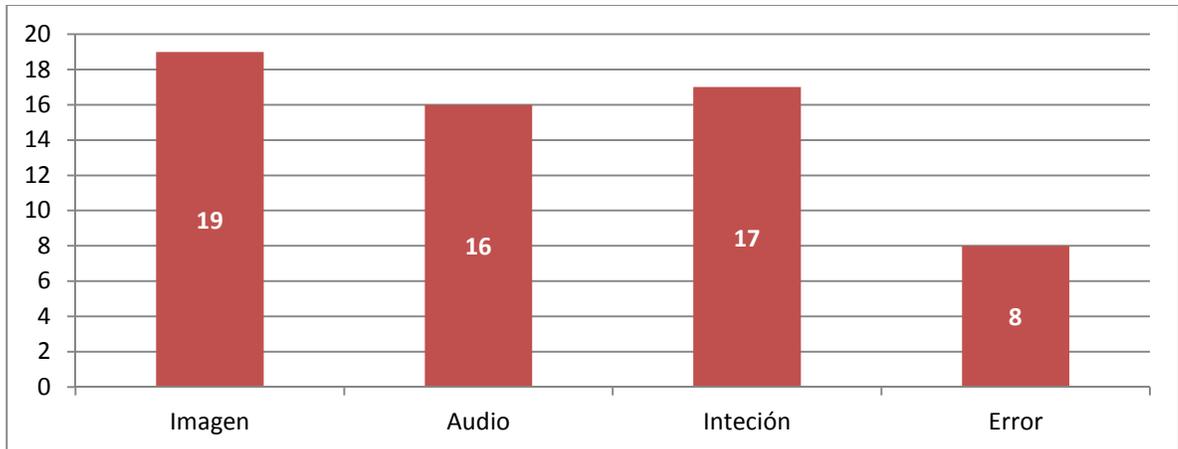
En **“Lucha por tu suerte”**, se inserta un **desenfoco** en el que apenas se advierten formas, acompañado de la voz de la protagonista en la idea de generar expectativa sobre lo que va a ocurrir. En este mismo trabajo encontramos el uso del efecto de **graficación** en una secuencia donde la protagonista habla de sus relaciones sentimentales. En la idea de reforzar el carácter del bloque temático, las realizadoras agregan corazones sobre la imagen.

El efecto de **NightShot** se utiliza en **“Una Nube llena de luz”**, con intencionalidad narrativa sobre imágenes que muestran a la protagonista en sus labores cotidianas en horas madrugadas. El efecto va desapareciendo en la medida en que amanece, haciendo consciente al espectador de la situación.

Los audiovisuales **“Drakma”** y **“Sonidos de garaje”** tienen la particularidad de usar varios efectos ya mencionados y combinaciones de estos con la intención de generar una “estética del mundo rockero”. Las texturas sobre entrevistas, la división de cuadro, graficaciones sobre imagen, superposición de imagen, Imagen sobre imagen, solarizaciones, son abundantes para representar cada uno de los elementos de la cultura rock.

b. Presencia del dispositivo de grabación

Gráfico 9. Presencia del dispositivo de grabación

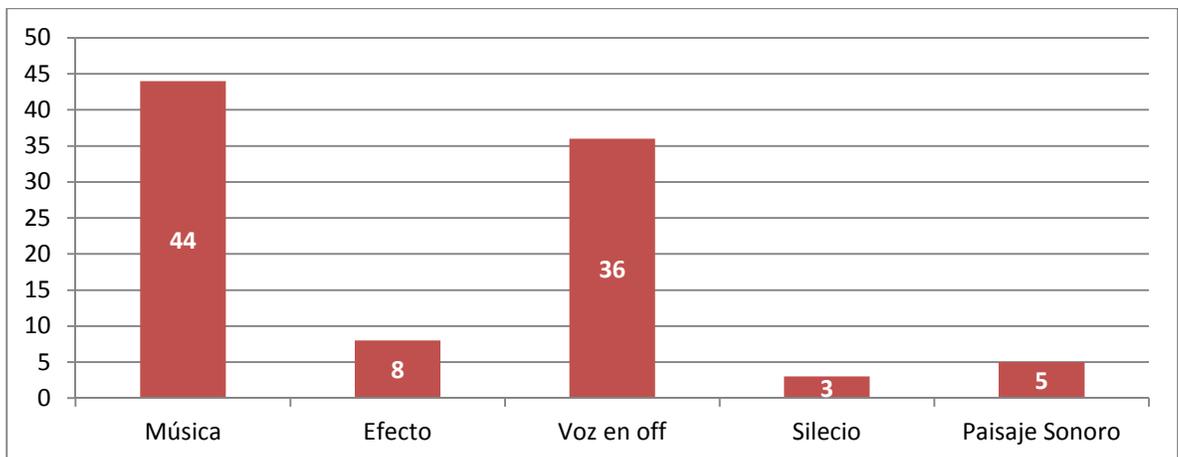


En 35 trabajos se visualizan dispositivos de grabación como micrófono, cámara y demás elementos de la producción. En 17 trabajos hallamos intencionalidad de su presencia como recurso narrativo consciente de los realizadores. Un ejemplo es **“Sonidos de garaje”**, en donde la presencia de los dispositivos (tanto físicos como sonoros) refuerzan las características de la modalidad interactiva, al presentar el ejercicio de los realizadores durante el proceso de producción.

Sólo en 8 trabajos la presencia de los dispositivos de imagen o audio obedecen a errores o descuido de los realizadores.

4.3.1.2. Elementos sonoros: Ausencia del sonido como elemento narrativo

Gráfico 10. Tipos de sonido



Dentro del análisis de los elementos sonoros se puede constatar que la **música** es el recurso más utilizado al estar presente en 44 trabajos audiovisuales. En 4 casos se presenta con intencionalidad narrativa, al aportar a la construcción del relato independiente de la imagen. En *“Una luz en el Oasis”* la sonoridad musical logra potenciar una situación dramática; mientras que en *“El Negocio de la calle”*, *“Sueños de Inocencia”* y *“Lucha por tu suerte”* las letras de las canciones aparecen como enunciadoras de un discurso que refuerza la argumentación.

En 15 trabajos la música solamente aparece como acompañante o “relleno”, sin ningún propósito narrativo aparente. Se insertan letras y músicas en la idea de hacer “agradable” o “imprimirle ritmo” al audiovisual. Varias de estas canciones obedecen a los gustos musicales de los realizadores o son las que suenan en la radio de la época. Los trabajos donde más se hace evidente esta situación son: *“San Martín”*, *“Desplazados: Asunto mayor”*, *“Acostumbrados a la ilusión”*, *“Memorias tristes”*, *“¿Esfuerzo propio o azar?”*, *“Carteles para los insumos”*, *“Fragmentos de ciudad”* y *“Colombia, el país más feliz”*.

Dentro de los trabajos que recurren a la música, *“Sonidos de garaje”* y *“Drakma”* se convierten en excepciones debido a que la música y todos los elementos sonoros son parte estructural y cumplen un papel dentro de la narración. Obedecen al contexto temático y de los protagonistas.

La **voz en off** se constituye en otro de los recursos de mayor uso por parte de los estudiantes. En 36 trabajos audiovisuales hace presencia como elemento conductor y estructural del tema. Incorpora los intereses y argumentos de los realizadores, además se emplea para hacer descripción de las imágenes presentadas. Este elemento indica carencia y dificultades de parte de los estudiantes para construir secuencias de imágenes, que en su conjunto, proyecten argumentos y reflejen opiniones, es decir existe incapacidad para relacionar imágenes de manera creativa y que expresen en sí mismas una idea.

Es importante decir que otros elementos como el silencio, los efectos y el paisaje sonoro están ausentes como recursos narrativos. Sólo 5 trabajos logran insertar de manera apropiada el **paisaje sonoro** para reconstruir entornos naturales o urbanos. Los casos más destacados son los de *“SKA 8 Neiva”* donde el sonido que producen las ruedas de las patinetas sobre el pavimento está presente como un protagonista a lo largo del audiovisual, incluso aunque la imagen no muestre la acción de manera directa; y el de *“Campesino de ciudad”*, donde es evidente el esfuerzo de los realizadores para permitir al espectador explorar el universo que se desarrolla en torno al protagonista través de los sonidos.

El uso de **efectos** en los trabajos *“Invasores, Barrio la Paz”*, *“Influencia de los medios de comunicación en la población infantil Tello – Huila”* y

“Desplazados Voces del Conflicto” hacen parte de un complemento estético y creativo para la elaboración de cabezotes. Sólo en el audiovisual **“¿Adicción o diversión?”** este recurso cumple un papel fundamental, ya que su uso obedece a la distorsión de la voz para proteger al testigo.

4.3.2. ELEMENTOS SINTÁCTICOS

a. Planos, ángulos, composición y encuadre

Se puede constatar el conocimiento que tienen los estudiantes de las posibilidades creativas y narrativas en relación a los diversos tipos de planos y ángulos. Su elaboración es adecuada y sin dificultades aparentes para entender en qué momento del relato deben usarse.

Predominan los planos generales y panorámicos en trabajos donde las temáticas giran en torno a comunidades o problemas sociales. Son usados con intencionalidad descriptiva de espacios comunitarios y el contexto social.

Los planos medios y americanos, son preponderantes en las entrevistas con el objetivo de mostrar a las fuentes en su entorno inmediato. Los primeros planos o planos detalle sobre protagonistas aparecen en trabajos muy concretos en los que la fuente realiza un oficio mientras es entrevistada (**“Tejedora de mundos”**, **“La vida a ratos”**, **“Campesino de ciudad”**); mientras que en las imágenes de apoyo los primeros planos sobre objetos con intencionalidad descriptiva están presentes casi en todos los trabajos.

En relación a los ángulos predomina la posición frontal de la cámara durante las entrevistas, salvo en audiovisuales en que se usaron dos cámaras. En ellos hay una cámara fija y otra que permite ver al protagonista desde diversos ángulos. La exploración de picados, contrapicados, cámara al piso, cenital es casi nula.

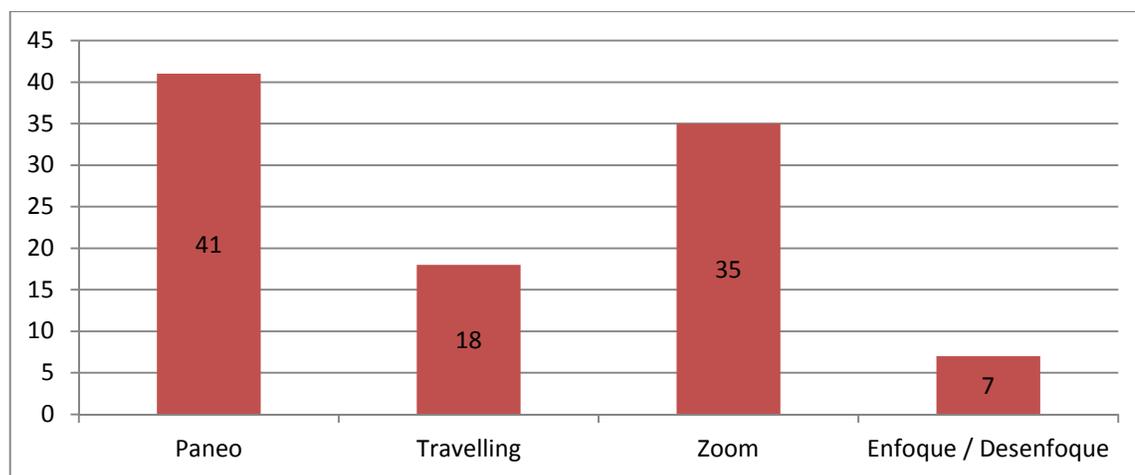
Las mayores dificultades durante la captación de imágenes se encuentran en la composición y el encuadre. 26 trabajos presentan falencias en este sentido producto del no uso del trípode durante el rodaje. Los intentos de corrección de encuadre son evidentes y permanentes a través de movimientos físicos y ópticos de la cámara, generando rupturas en relación con la composición inicial.

A pesar de estas debilidades técnicas, existen 7 trabajos en los que se establecieron parámetros y criterios de composición para lograr que todos los elementos del cuadro tuvieran un papel relevante en el relato. Se pueden apreciar en **“Buscando un ideal”**, **“Sonidos de garaje”**, **“La vida a ratos”**, **“Campesino de ciudad”**, **“Drakma”**, entre otros, la inclusión de elementos del entorno y la cotidianidad de los protagonistas jugando un papel de significación. No significa

que en otros no existan composiciones relevantes, sino que en estos se mantienen durante todo el audiovisual.

b. Movimientos de cámara

Gráfico 11. Movimientos de cámara



Se puede constatar el uso de movimientos de cámara, tanto físicos como ópticos, en 49 de los 50 videos analizados. Un número importante de ellos fueron utilizados con la intención de aportar elementos de carácter descriptivo sin lograr potencializarlos desde el terreno narrativo o expresivo.

El Paneo es el movimiento más utilizado en la producción audiovisual analizada. El uso de movimientos horizontales y verticales de la cámara sobre su propio eje, obedece a una necesidad de describir el ambiente y el contexto físico en busca de un referente espacial. En muy pocas ocasiones se utilizan para mostrar acciones de los personajes que den cuenta de sus costumbres, interacciones o recorridos. **“Danos gorda el pastel de cada día”, “Campesino de ciudad”, “Historias rojas para ciudadanos verdes y amarillos”, “Una nube llena de luz” y “Ska 8”**, son los únicos trabajos que recurren al paneo para describir acciones de los protagonistas en relación a su lugar de habitación o labores.

El paneo como herramienta narrativa o expresiva solamente cobra vida en **“Del campo a la ciudad”** utilizado como mecanismo para mostrar la interacción permanente entre realizadores y entrevistados; en **“San Martín”** usado como mirada subjetiva del personaje en su recorrido; en los trabajos **“Drakma”** y **“Sonidos de garaje”**, en los que la combinación de paneos sobre lugares, personajes y acciones le imprime dinamismo a las secuencias de imágenes y en “videojuegos” en donde se utiliza como referente de espacialidad entre objetos.

Sólo en 4 trabajos el travelling cumple una función narrativa o expresiva, evidenciando su apropiación e implementación como parte estructural del relato audiovisual. En “**Sonidos de garaje**” y “**Colombia el país más feliz**” los travelling de avance hacia puntos de interés o acercamiento a las fuentes denotan una actitud de búsqueda permanente de los realizadores, implementando sensaciones de “descubrimiento” y negociación de la interacción con las fuentes y escenarios

Por otro lado, en “**Campesino de ciudad**” y “**El negocio de la calle**” el travelling es elemento estructurador de la historia. La cámara persigue a los protagonistas en su cotidianidad. Los desplazamientos laterales y de avance permiten no sólo narrar y describir sus acciones y entrono, sino reflejar sus emociones, otorgándole a este recurso un valor expresivo muy importante para la construcción de la historia.

En los 14 trabajos restantes en los que hay presencia de travelling, este movimiento cumple una función descriptiva, utilizado para mostrar el contexto donde se desarrollan acciones. No conducen hacia puntos de interés en particular, salvo en 3 oportunidades en los que en búsqueda de una descripción de objetos o personajes en imágenes de apoyo, la cámara se desplaza de manera lenta para hacer énfasis o centrar la atención en los detalles.

Sin embargo, es necesario destacar que sin importar su funcionalidad para el relato audiovisual, salvo en algunas excepciones, los travelling fueron técnicamente mal logrados, siendo notoria, la poca fluidez (interrupción del movimiento) y la pérdida permanente del encuadre, lo que refleja falencias en la técnica para la operación de la cámara.

El uso de zoom aparece como movimiento recurrente en imágenes de apoyo. Se usa para hacer énfasis en objetos o elementos a los que hace referencia en la narración. Cuando es usado en entrevistas, es claro que su uso obedece a la necesidad de recomponer el encuadre. En el caso particular de “**Campesino de ciudad**” los realizadores recurren al uso del zoom para ir sumergiéndose lentamente en un reloj, otorgándole al objeto y al movimiento un valor narrativo.

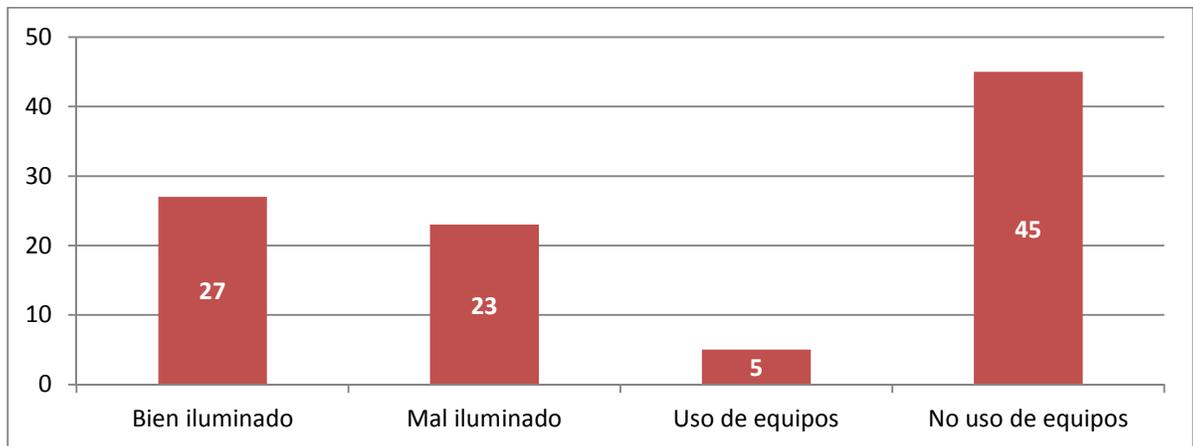
Los 7 trabajos en los que se advierte la presencia de Enfoque / Desenfoque, es evidente que los movimientos ópticos no se realizaron con propósitos narrativos. Por el contrario, se presentan como variaciones focales producto de la mala iluminación y descuido en el proceso del balance de blancos. Salvo en “**Campesino de ciudad**” donde se recurre a movimientos ópticos para variar la profundidad de campo en fotografías, resaltar elementos dentro del encuadre y crear texturas en planos detalles que enriquecen la narración.

Se podría concluir que la producción audiovisual no refleja una conciencia de parte de los realizadores sobre las posibilidades narrativas y expresivas de los

movimientos ópticos y físicos de la cámara. En gran parte de la producción, se usaron para la corrección de encuadre y se traducen en movimientos bruscos que dan la sensación de un trabajo de cámara sin dirección que agota al espectador.

c. Iluminación

Gráfico 12. Iluminación



Se hace evidente el no uso de equipos de iluminación para la captación de imágenes. Sólo en 5 trabajos se puede constatar su presencia durante el proceso de entrevistas. En 22 trabajos audiovisuales, los realizadores hicieron uso adecuado de la iluminación natural (luz día) ubicando a sus entrevistados en un lugar y ángulo propicio para alcanzar claridad, textura y profundidad en las imágenes grabadas.

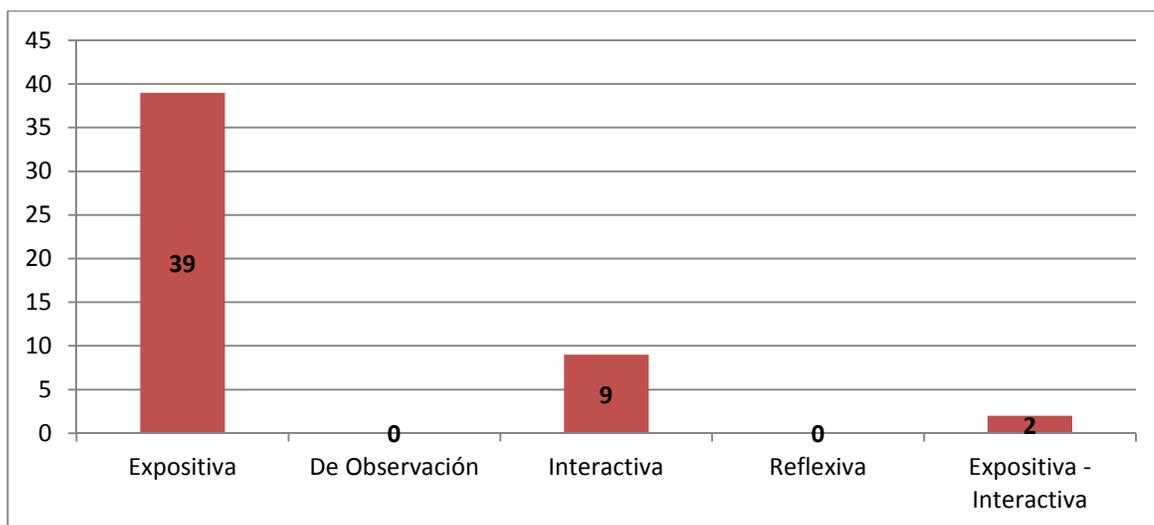
En los 23 trabajos restantes no hay un buen ejercicio en el manejo de la iluminación. Esto se debe en gran medida, a que se eligieron entornos mal iluminados para realizar las entrevistas y no se usaron equipos de iluminación ocasionando variaciones significativas en la coloración de imagen, en los contrastes y produciendo contraluz, desenfoques y saltos de luz que no son justificados o no corresponden a una intención narrativa o expresiva. Estas afirmaciones se hacen más evidentes en **“Desplazados: Asunto mayor”**, **“Juego de muñecas”** y **“Memorias tristes”**. Sólo en **“¿Adicción o diversión?”**, la presencia de contraluz es justificada e intencionada al utilizarse como recurso para garantizar la protección de la fuente.

4.3.3. ELEMENTOS SEMÁNTICOS

a. Estructuras narrativas: el predominio de la modalidad expositiva

El análisis de las estructuras narrativas nos permitió reconocer las estrategias discursivas utilizadas por los estudiantes para narrar los temas. Estas fueron analizadas a partir de las cuatro modalidades propuestas por Bill Nichols referenciadas en el marco teórico.

Gráfico 13. Modalidades documentales de representación



Encontramos que 39 de los videos analizados utilizan la modalidad expositiva a la hora de construir sus relatos. Esto significa que el peso de la narración audiovisual y el discurso que se construye recaen principalmente sobre los realizadores. Sin embargo, existen diversas estrategias para configurar la argumentación:

En primer nivel están un grupo de trabajos en los que se acude a una estructura narrativa clásica en la que se presenta el tema, se narra la situación conflictiva y hay una conclusión o cierre temático. Sus características principales son la narración en tercera persona cuya voz aparece en off sobre imágenes de apoyo para dar paso a un testimonio o secuencias de testimonios de los entrevistados acompañados con imágenes de apoyo o música incidental. En ellos, la narración del locutor marca lo que se ve en pantalla, determina la información principal y anuncia el contenido visual o el testimonio que entregará el entrevistado. En algunos implica una narración muy rápida y cargada de cifras, lo cual acerca este tipo de estructura narrativa a la noticia. La narración es plana y continúa debido a su funcionalidad con la imagen; la no presencia de silencios impiden al espectador realizar alguna reflexión o asimilar la información entregada. En algunas ocasiones

el discurso desplegado desde la narración es diferente o rompe con las opiniones de las fuentes.

En una variación de este esquema, los productos audiovisuales abandonan el carácter noticioso para crear segmentos temáticos separados por insertos textuales, secuencias de imágenes con música o narración en tercera persona en tono reflexivo o provocador que permiten al espectador hacer pausas para la asimilación del contenido. Sin embargo, se sigue acudiendo al montaje continuo que avanza en función del libreto construido para la argumentación.

Por otro lado, encontramos un importante número de trabajos de mayor elaboración en los que la exposición del tema se hace a partir de segmentos temáticos convertidos en secuencias audiovisuales, en los cuales las fuentes construyen a partir de sus testimonios un diálogo sobre los temas de cada segmento. Estos segmentos son muy definidos y separados por insertos textuales y musicales a manera de leitmotiv, lo cual permite que el espectador logre entender el objetivo narrativo del audiovisual. En este caso, el montaje de las secuencias de imágenes de apoyo supera el papel de ilustración o relleno visual y logra imprimir dinamismo gracias a la combinación de diversos planos y movimientos de cámara con duración adecuada, el uso de testimonios claros y de corta duración que se enlazan en discurso por medio de fundidos a negro o corte que dotan al audiovisual de buen ritmo.

Es notorio que estos 39 trabajos dependen del texto escrito para la construcción narrativa, haciendo que la historia que se ve en pantalla se resuelva de manera retórico – literaria y no a través del lenguaje audiovisual.

Los 9 trabajos enmarcados dentro de la **modalidad interactiva** dejan entrever que fueron construidos con base en un intercambio directo y visible entre realizadores y protagonistas de las historias. Todos están basados en entrevistas a profundidad en las que se explora la vida de los protagonistas, y sus opiniones sobre un tema en particular estructuran el relato audiovisual.

En los audiovisuales “**Danos gorda el pastel de cada día**” y “**Ska 8 Neiva**” se refuerza la sensación de intercambio insertando imágenes de apoyo en los que se pueden ver a ambos sujetos entablando el diálogo o realizando recorridos por espacios que hacen parte del hábitat del protagonista. También en “**Sonidos de garaje**” vemos a los realizadores filmándose a sí mismos durante la búsqueda de los testimonios, haciendo visible el proceso de rodaje, que es una de las características de la modalidad.

Por otro lado se recurre a la entrevista en la que predomina un monólogo real o aparente. Se puede observar al protagonista hablando sobre un tema dirigiéndose a un “entrevistador” imperceptible, que le escucha atentamente y no interviene. En

trabajos como “*Drakma*” y “*Sonidos de garaje*” se le otorga al sujeto de la enunciación, toda la autoridad sobre el tema y no hay una sensación de discurso dirigido al espectador. Sólo en “*La vida a ratos*” y “*Fragmentos de ciudad*” se rompe levemente con esta premisa al escuchar la voz del interlocutor para realizar una contra pregunta surgida de las reflexiones del protagonista o cuando se interrumpe el diálogo para breves intercambios de palabras con “un tercero que pasa”.

Sin duda, el video documental más representativo de esta modalidad es “*El negocio de la calle*”, en donde la interacción llega a un nivel muy elevado, al grado de que el protagonista asume el rol de realizador, reta a su interlocutor a creer en su historia y busca durante su recorrido por la calle la interacción con otros sujetos, preguntándoles por sus percepciones acerca de él mismo, como forma de reforzar la narración.

El elemento final que marca estos trabajos dentro de esta modalidad es la existencia de una continuidad lógica de los testimonios sin espacialidad continua, con mayor presencia en trabajos como “*Lucha por tu suerte*” y “*La vida a ratos*” en los que el cambio permanente de planos y espacios, indican la existencia de una negociación permanente sobre lo que se quiere decir y mostrar.

Los dos trabajos restantes, “*Parches y galladas comuna 8*” y “*Del campo a la ciudad*” fueron ubicados en una modalidad que denominamos **Expositiva – interactiva** por contener elementos de ambas modalidades. Fue difícil categorizarlos o enmarcarlos en una sola en la medida en que predomina el carácter expositivo de los temas de la identidad juvenil y el desplazamiento, con comentarios dirigidos por los realizadores hacia el espectador, pero logran mostrar conscientemente el proceso de intercambio y diálogo con y entre los protagonistas, a través de imágenes de apoyo y reflexiones que interrumpen sus intervenciones.

b. Edición y montaje

Desde el terreno narrativo, encontramos montajes lineales en los que las acciones y el discurso transcurren de manera secuencial, sin fragmentaciones discursivas significativas, separadas por transiciones o insertos textuales. Se presentan testimonios extensos o trozos de discurso de una misma fuente que se unen a partir de fundidos encadenados o transiciones sobre un mismo plano de la entrevista. En algunas ocasiones, el discurso de la fuente es dividido en bloques temáticos o subtemas presentándose una fragmentación excesiva de los testimonios, lo que hace que en ocasiones aporte dinamismo al relato y en otras discontinuidad temática o problemas de construcción del discurso.

También se recurre a montajes paralelos en la idea de narrar dos o más historias, con personajes distintos que no guardan una correlación interpersonal directa, pero que sus experiencias los ubican en un mismo escenario o contexto. En ellos se recurre a la segmentación del audiovisual mediante separadores visuales o sonoros, que funcionan como un mecanismo de “switch” entre ambos relatos.

El tipo de montaje más utilizado es el de la segmentación del relato a partir de secuencias temáticas y audiovisuales. En este tipo de montaje, es evidente una clara exposición temática logrando que todos los bloques y secuencias cumplan con el objetivo de explicar parte del tema, presentando un relato coherente y ordenado que muestra la evolución del personaje o el conflicto. La separación e introducción a estos segmentos se hace a partir de una narración de autor que refleja el conocimiento del tema y los sujetos de estudio, con datos, cifras y descripción etnográfica, además con recursos creativos de edición para lograr división de segmentos y presentación de fuentes. Allí es evidente la implementación de dos discursos que significan por separado: uno implementado por la narración y el otro por las imágenes de apoyo.

Se utilizan, en un número importante de trabajos, separadores temáticos tipo Leitmotiv que no logran cumplir un papel narrativo relevante, sino que generan la sensación de saltos abruptos en la narración.

Se presenta uso indiscriminado de diferentes efectos de transición para separar imágenes o testimonios, sin ninguna función narrativa o estética aparente, sino que obedece a una idea de hacer dinámicas las imágenes de apoyo.

También encontramos de manera constante la repetición de imágenes de apoyo, incluso tomadas de trabajos anteriores. Algunas de ellas ni siquiera guardan relación con el tema abordado, sino que son puestas allí como relleno. También es recurrente la extensión del tiempo de duración a través del efecto de ralenti para lograr abarcar el discurso del narrador.

Algunos trabajos logran que las imágenes de apoyo y los videos de archivo signifiquen por separado, lanzando a través de ellos un discurso diferente al de la narración del locutor. La cantidad demuestra un gran trabajo de investigación o exploración de los personajes y temas, impidiendo la repetición notoria en otros trabajos. Generalmente se utilizan imágenes de corta duración para dar la sensación de agilidad al audiovisual, recurso bien utilizado en el montaje.

Desde el terreno técnico, es notorio el descuido que existe en los acabados de los productos audiovisuales. Se presentan repetidos errores técnicos en la postproducción que no son corregidos para lograr productos estéticamente agradables y uniformes. Algunos de ellos están relacionados con la presencia de

saltos inesperados en las transiciones, fotogramas “fantasma” o la aparición de franjas de color verde producto de un proceso fallido de renderización.

Otro indicador de esta afirmación es el uso de imágenes con diferente relación de aspecto de pantalla, ya que se intercalan permanentemente imágenes en formato 16:9 con otras en formato 4:3, generando variación del tamaño de la pantalla que obligan al espectador a cambiar la disposición de lectura de la misma. Esta particularidad está relacionada en un primer momento con el uso de diferentes cámaras para la captación de imágenes de un mismo producto audiovisual, pero se hace más notoria con el uso de fotografías y video de archivo o fragmentos de video e imágenes bajadas de internet, que además de romper con la proporcionalidad, tienen resoluciones inferiores generando pixelación de la imagen al intentar ajustarlas a un tamaño proporcional a video principal.

La presencia en pantalla de fecha y hora, de los indicadores visuales del counter o reproducción de la cámara y players de DVD en imágenes de apoyo y entrevistas, reflejan no sólo un descuido durante la captación de imágenes, sino la poca intención de usar recursos técnicos en la postproducción para borrar u ocultar esta información.

Además de los errores con la imagen, se presentan problemas con el sonido en la postproducción. Permanentes cortes bruscos en el empate de los audios entre testimonio y la narración, audios se quedan en silencio y luego se regulan o diferencias de niveles entre testimonio, narración y musicalización, se presentan de manera permanente en los trabajos.

4.4. DIMENSIÓN ESTÉTICA

Desde el terreno estético, la producción audiovisual analizada no presenta elementos reveladores que nos permitan inferir la configuración de una forma particular de ver o percibir la región. No hay aportes individuales o colectivos que plasmen la experiencia vital o creativa de los realizadores y su entorno. Por el contrario, hay mucho más de racionalidad, formalismo y seguimiento de “modelos” narrativos provenientes de formatos noticiosos, develando la poca preocupación por transgredir las apuestas “estéticas del turismo” o las narrativas frías e impersonales de la televisión comercial local.

La creatividad, originalidad y sensibilidad de los productos audiovisuales están soportadas en la inserción de elementos estilísticos que “adornan” el relato. Desde esta perspectiva predomina la construcción o inserción de clip o secuencias visuales acompañadas de música sobre las que se descarga la activación de las emociones. Se construyen cabezotes y cierres estilo magazín o serie documental, con textos en movimiento o superpuestos en imágenes con audios, fragmentos de discurso de los entrevistados, videos musicales, secuencias fotográficas,

desenfoques en imágenes para créditos finales en la idea de “hacer más agradables los trabajos audiovisuales”.

Sólo unos cuantos trabajos (“*La vida a ratos*”, “*Campeño de ciudad*”, “*En lo profundo de un sueño*”, “*Tejedora de mundos*”, “*Una luz en el oasis*”, e “*Historias rojas para ciudadanos verdes y amarillos*”), de manera aislada, logran activar, incitar o llevar al espectador a un estado de reflexión sobre el disfrute de la forma y la satisfacción de acceder a un conocimiento o un punto de vista. Curiosamente estos relatos pertenecen casi en su totalidad a trabajos clasificados como historias de vida. Haciendo una valoración más profunda sobre ellos, y tratando de encontrar cuáles eran esos elementos que despertaron este tipo de apreciación a la hora de visualizarlos, podríamos decir se debe a que están configurados bajo una “estética o política del encuentro” en la que podemos ser testigos de emociones y reflexiones. En la que se relatan las historias desde varios planos, texturas y colores y finalmente en la que se incorporan elementos cinematográficos que nos permiten ver nuestro entorno y las interacciones de los personajes de una manera más real, transparente, como si fuera la vida misma.

4.5. DIMENSIÓN TECNOLÓGICA

Es indudable que la adquisición de nuevos recursos tecnológicos por parte del Programa de Comunicación Social y Periodismo a partir del año 2003, representados en cámaras, equipos de edición y otras herramientas utilizadas en la producción y post producción audiovisual, incidieron durante el periodo analizado en la transformación estética y narrativa de los videos documentales.

La incursión de cámaras Mini DV en remplazo de las Súper VHS marca un cambio notable en la forma de ver la ciudad y la región. Su portabilidad, duración de baterías, la posibilidad de grabar en doble formato de imagen (3/4 o 16/9) y en especial la calidad de registro sirvieron a los estudiantes para remplazar las imágenes que se repetían una y otra vez en diversos trabajos audiovisuales antes de la incursión del formato digital. Como extensión antropomórfica, las nuevas cámaras permitieron imprimir realismo a las plazas, las calles, los lugares de encuentro e incluso a las personas.

No sólo es evidente la aparición de nuevas imágenes y un cambio en la tonalidad de colores, sino la tendencia de los estudiantes a experimentar en la construcción de nuevos planos y ángulos, en la utilización de movimientos ópticos y acercamientos detallados a objetos y entrevistados que en la primera etapa eran imposibles de conseguir con las cámaras Súper VHS.

Este elemento indica que el proceso de transición tecnológica en el formato de registro audiovisual no generó estancamientos en la producción, sino que refleja

una gran capacidad de los estudiantes para apropiarse de una nueva tecnología en función de lograr mejores imágenes.

Sin embargo, es notoria la carencia del conocimiento o apropiación de otros recursos fundamentales como el sonido en donde se hace evidente la poca preocupación por lograr una gran calidad a partir de los recursos con los que se cuenta. En muy pocos trabajos se acude a micrófonos inalámbricos o de solapa confiando casi en su totalidad el audio al proceso de captación del micrófono de la cámara. Se evidencian muchos trabajos inaudibles o con altibajos notorios entre testimonios de una misma persona que demuestran la no monitorización del audio durante la producción, y altibajos notorios entre estos testimonios, las imágenes de apoyo y la música incidental que deben ser controlados en el proceso de post producción.

Quizá el cambio más significativo se encuentra en el proceso de post producción, en el que la edición no lineal ha representado una gran ayuda en el desarrollo del trabajo práctico, permitiendo alcanzar niveles significativos de polifonía icónica con la vinculación de imágenes diversas, la manipulación de la luminosidad, velocidad, textura, tamaño y fragmentación de la pantalla, inserción de imágenes fijas y textos, que demuestran una preocupación por vincular muchos más elementos visuales que refuerzan la narración.

Aunque todos estos elementos, pueden lograrse y fueron utilizados en los videos realizados durante la época de la edición lineal, lo que ha permitido el avance tecnológico es hacerlo mucho más viable, ágil y lograr mayores niveles armonía estética. Aun así, están ausentes otros elementos otorgados por la edición no lineal como los gráficos generados por computadora, los cromas o la creación de imágenes virtuales para la explicación o representación de hechos, lugares, mapas, etc.

Es necesario decir, que aunque estos elementos representen en sí un gran avance y una posibilidad futura, existen otras preocupaciones relacionadas directamente con el uso de la tecnología que han incidido en la construcción narrativa, especialmente en el proceso de post producción. Lo que se intenta decir es que las nuevas herramientas de la post producción han sido apropiadas fundamentalmente para hacer más agradable los trabajos audiovisuales a partir del uso de cabeceras, introducciones a los videos, créditos, transiciones, en otras palabras para construir elementos “paratextuales”. Sin embargo, la misma posibilidad implícita en la edición no lineal de fragmentación y cambios en el orden y duración de los planos y las secuencias, han ocasionado muchas incoherencias desde el terreno de la narrativa, la argumentación, fallos en el punto de vista y la construcción del relato, ocasionando productos finales no homogéneos en el discurso, que hacen que finalmente la apropiación de las nuevas tecnologías incidan poco en la realización de productos de gran calidad narrativa.

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El presente análisis audiovisual de los videos documentales elaborados por estudiantes del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Surcolombiana, fue aplicado a 50 trabajos audiovisuales de no ficción con estructuras narrativas cercanas al documental, elaborados por estudiantes entre los años 1998 – 2008.

Los objetivos planteados en la idea de describir y analizar los contenidos, estructuras narrativas y uso de las herramientas expresivas del lenguaje audiovisual se lograron satisfactoriamente. Es necesario entender que se trató de una muestra muy específica que abordó únicamente videos documentales, dejando de lado los trabajos de ficción como argumentales, films minutos, y productos audiovisuales del género informativo como noticias, entrevistas, magazines, etc. Sin embargo, este documento se constituye en un primer acercamiento a un análisis global de la producción audiovisual.

Se pudo constatar la coherencia que existe entre la institución y sus estudiantes en la selección de los temas sociales, económicos, políticos y culturales que son relevantes en la región Surcolombiana. Sin embargo, se evidencian diferentes posturas en los enfoques, salidas a los conflictos y mensajes que se quieren transmitir con el abordaje de estos temas. Fundamentalmente estas diferencias se advierten en la posición asumida sobre los sujetos excluidos y marginados, pues la mayoría de los trabajos describen las situaciones de marginalidad y exclusión pero no potencian a los protagonistas como sujetos constituyentes de la sociedad, o no se plantean salidas a los conflictos.

Frente a una posible pregunta de si las soluciones se encuentran en fortalecer el componente teórico o el componente práctico de la formación, debemos decir inicialmente que el programa tiene grandes fortalezas en la interpretación de los conflictos y procesos socioculturales de la región Surcolombiana y que los videos de los estudiantes reflejan la adquisición de herramientas de análisis otorgadas por las diferentes áreas de las ciencias sociales. Sin embargo, esto no significa que en ese terreno no existan falencias.

En nuestro criterio, se debe seguir fortaleciendo el proyecto formativo y comunicativo, o si se quiere, el proyecto regional, en la idea de lograr que los estudiantes y profesionales tengan las herramientas necesarias para entender la dinámica social, sus conflictos y procesos, que entiendan como dice Jesús Martín

Barbero, que “lo que está en juego no es solamente la reproducción de contenidos ni la mera circulación de información”.¹⁴⁸

En el ámbito concreto de la formación audiovisual, consideramos que hay fortalezas en los contenidos, en el manejo de la tecnología, pero carencias y dificultades en el manejo de algunas de las dimensiones de la comunicación audiovisual, fundamentalmente en el uso del lenguaje y sus herramientas expresivas, manifestadas en el permanente uso de estrategias retórico – literarias y no audiovisuales para el abordaje de los temas tratados. Lo que significa por un lado el fortalecimiento teórico de esa dimensión y por el otro, la implementación en la práctica de escenarios de primer nivel que en los que se guie al estudiante en la construcción de pequeños mensajes audiovisuales donde la imagen sea lo primordial.

“Nos referimos, citando a Rosa María Alfaro, a la intrínseca relación existente entre fondo y forma, entre razón y creatividad, entre responsabilidad y libertad”.¹⁴⁹

¹⁴⁸BARBERO, Jesús Martín. Las facultades de comunicación no pueden renunciar a un proyecto de país. En: Revista Signo y Pensamiento No. 31. Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá. 1997. Pág. 56

¹⁴⁹ Culturas populares y comunicación participativa: en la ruta de las redefiniciones. *Rosa María Alfaro Moreno*. Número 18. mayo – junio 2000, en *Razón y Palabra*. Revista electrónica especializada en tópicos de la comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

ACEBEDO, Juan Carlos. Editor. Preguntas para construir una nube. Materiales para crear la Facultad de Ciencias Sociales. Colectivo Ciencias Sociales y Estudios Culturales. Universidad Surcolombiana. 1997.

AGUILERA TORO, Camilo y POLANCO URIBE, Gerylee. Rostros sin rastros: Televisión, Memoria e identidad. Ministerio de Cultura de Colombia. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. Universidad del Valle. Cali. [En línea] 2008. [Consultado 15 de Noviembre de 2009] Disponible en <http://paginasweb.univalle.edu.co/~rostrosyrastros/rostros_y_rastros.pdf>

AGUIRRE GUTIÉRREZ, Patricia. Impregnar....documentar. En: Narrativas, muchas formas de contar el cuento. Catálogo de la 6ta Muestra Internacional Documental. Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 6

ALFARO MORENO, Rosa María. Culturas populares y comunicación participativa: en la ruta de las redefiniciones. *Rosa María Alfaro Moreno. Número 18. mayo – junio 2000, en Razón y Palabra. Revista electrónica especializada en tópicos de la comunicación.*

ÁLVAREZ, Luis Alberto. El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas. Biblioteca Luis Ángel Arango [En línea] (s.f.). [Consultado 16 de septiembre de 2009] Disponible en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm>

ANDRÉU ABELA, Jaime. Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. Universidad de Granada. Departamento de Sociología. [En línea] (s.f) Pág. 2. [Consultado 27 de abril de 2009] Disponible en

ARBELÁEZ, Ramiro. Rastros documentales. En: cuadernos de Cine, Nueva época Nº 4: Rostros y rastros. La escuela de documentales de la universidad del valle. Cinemateca Distrital. Bogotá. [En línea] (s.f) [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN4.pdf>

ARBOLEDA, Paola y OSORIO, Diana. La presencia de la mujer en el cine colombiano. Medellín. 2002. [En línea] Pág. 53. Tesis (Pregrado Comunicador Social y Periodista) Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de Ciencias

Sociales. Facultad de Comunicación Social–Periodismo. [Consultado 18 de julio de 2009].

ARDÈVOL PIERA, Elisenda. Representación y Cine Etnográfico. En: Quaderns de l'ICA, Institut Català d'Antropologia. Núm. 10.[En línea] Barcelona, 1996. [Consultado 10 de agosto de 2009]. Disponible en http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/Representacion.pdf

AREIZA, Ricardo. La investigación periodística en el Huila. En: Revista Periferia N° 3. Globalización, Periodismo y Conflicto en la región Surcolombiana. Universidad Surcolombiana. Agosto – Diciembre de 2001. Pág. 87.

BARBERO, Jesús Martín. Comunicación: el descentramiento de la modernidad. En revista Anàlisi: cuadernos de comunicación y cultura No. 19. Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona. [En línea] 1996. Pág. 87. [Consultado agosto de 2009] Disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf>

BARBERO, Jesús Martín. Saberes hoy: transversalidades, competencias y diseminaciones. En: Revista Iberoamericana de Educación. No. 32. [En Línea] 2003. Pág. 23. [Consultado 8 de septiembre de 2010] Disponible en <http://www.rieoei.org/rie32a01.pdf>

BARBERO, Jesús Martín. Comunicación y solidaridad en tiempos de globalización. Ponencia en el 1er Encuentro Continental de Comunicadores Católicos. Medellín, 28 de abril de 1999. Pág. 31. Consultado el 25 de diciembre de 2004. Disponible en http://archivos.brunner.cl/jjbrunner/archives/enc_comunicadores_medellin.pdf

BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Pág. 51-62

BARBERO, Jesús Martín. Las facultades de comunicación no pueden renunciar a un proyecto de país. En: Revista Signo y Pensamiento No. 31. Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá. 1997. Págs. 56

BAUDRY, Anne. Montaje y dramaturgia en el cine documental. En: Memorias de la primera muestra internacional de cine y video documental. Junio 10-15 de 1999. Dirección de cinematografía. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2000. Pág. 21

BERTONE, Raúl. Mirada y sentido en el documental social argentino. Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista. Monografía presentada en el Seminario de Semiótica del Arte Escuela de Comunicación

Social. Universidad Nacional de Rosario. Argentina [En línea] Febrero de 2003 [Consultado 17 julio de 2005] Disponible en: <http://www.documentalistas.org.ar/>

CAMPO, Óscar. Nuevos escenarios del documental en Colombia. En: "Hay mas caminos". Memorias del seminario internacional "Pensar el documental". Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá. 1998. Pág 77

CAMPO Oscar. El documental colombiano en tiempos oscuros. En cuadernos de cine N° 5. Bogotá. Cinemateca Distrital. 2004. Pág. 26

CAMPOS, Yesid. Elogio del documental. En: "Hay mas caminos". Memorias del seminario internacional "Pensar el documental". Ministerio de cultura de Colombia. Bogotá. 1998. Pág 4

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona. Paidós. [En línea] 1999. Págs. 34-43 [Consultado 5 de abril de 2009] Disponible en http://books.google.com.co/books?id=6ZYgkLjVMAQC&printsec=frontcover&dq=Casetti+y+Di+Chio&source=bl&ots=Q7xcU7kv9J&sig=LaJh14L4hMerex2NP_EpwRCZWek&hl=es&ei=w5fGTKnlOMP58Ab-xq03&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CDYQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false

CASTRO GONZÁLEZ, María Soledad. El tercer cine o el cine militante argentino. La propuesta contra-hegemónica de Fernando Solanas y Octavio Getino [En línea] (s.f) [Consultado 15 febrero de 2010] Disponible en http://cine.suite101.net/article.cfm/el_tercer_cine_o_cine_militante_argentino#ixzz0gcFfw1rW

CHARRY LARA, Alberto. El cinematógrafo en Colombia 1963. Informe del Departamento Administrativo Nacional de Estadística. [En línea] 1965. Pág. 3 - 21. [Consultado 29 de agosto de 2009] Disponible en Biblioteca virtual DANE: http://www.dane.gov.co/daneweb_V09/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=9

Constitución Política de Colombia. Artículo 20.

DE PERETTI, Yves. Miradas encontradas. Documental: ¿género pobre?. En: Narrativas, muchas formas de contar el cuento. Catálogo de la Sexta Muestra Internacional Documental. Ministerio de cultura de Colombia – Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 77

DÍAZ SOLER, Carlos Jilmar. La campaña de cultura aldeana (1934-1936) en la historiografía de la educación colombiana. Universidad Pedagógica Nacional. [En línea] (s.f) Pág. 10 [Consultado 27 de agosto de 2009] Disponible en <http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce38-39_11balan.pdf>

DUQUE ISAZA, Edda Pilar. (Casi) Cien años de cine en Colombia. En: Revista U.P.B. Medellín. No. 44. (1995); Pág. 123

ESCUELA INTERNACIONAL DE CINE Y TELEVISIÓN. Hitos en la historia del cine documental. En: Revista Miradas. Julio de 2004. [En línea] [Consultado 13 de julio de 2005] Disponible en:http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/0111_hitos_historia_documental.htm

FLAHERTY, Robert. La función del documental. En: Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo. [En línea] 1939. [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.documentalistas.or.ar>>

FONT, Domènec. Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas. En: Revista Anàlisi No. 27. [En línea] 2001. Pág. 98. [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p91.pdf>

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1897-1915. El cinematógrafo en Colombia: redescubrimiento y conquista de un país. [En Línea]. Págs. 1 - 3. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1897-1915.pdf>

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1916 - 1937. El cine silente o la Colombia idealizada. [En Línea]. Pág. 6. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1916-1937.pdf>

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO. 1960-1977. Arduos campos de batalla. [En Línea]. Pág. 6. [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1960-1977.pdf>>

GANGA, Rosa María. Cambios y permanencias en el documental de la era digital. En: Arte y nuevas tecnologías. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. [En línea] 2004. Pág. 471. [Consultado 19 de agosto de 2009] Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940380>

GRAELLS, Pere Marquès. La alfabetización audiovisual. Introducción al lenguaje audiovisual. Departamento de Pedagogía Aplicada. Facultad de Educación.

Universidad Autónoma de Barcelona. [En línea] 2005 [Consultado 19 de agosto de 2009] Disponible en <http://peremarques.pangea.org/alfaaudi.htm>

GRIERSON, John. Postulados del documental. En: Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo. [En línea] 1931-1934 [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.documentalistas.or.ar>

GUTIÉRREZ CORTÉS, Andrés Felipe y AGUILERA TORO, Camilo. Producción documental en los años noventa. En: Cuadernos del cine colombiano No 5. Balance documental. Cinemateca Distrital [En Línea] (s.f) Pág. 5 [Consultado 13 de julio de 2005] Disponible en <http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN5.pdf>

GUTIÉRREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo. Comportamientos temáticos y discursivos del documental colombiano en la década del 90. Facultad de Artes Integradas. Escuela de Comunicación Social. Universidad del Valle. Santiago de Cali. 2001.

MACHADO, Arlindo. El ensayo audiovisual. Pensando en imágenes. En: Memorias de la Sexta Muestra Internacional Documental. Bogotá, noviembre 2 al 6 de 2004. Ministerio de Cultura de Colombia. Dirección de Cinematografía. [En línea] (s.f) Pág. 10 [Consultado 20 de mayo de 2009] Disponible en <http://www.muestradoc.com/esp/6a.pdf>

MARTÍNEZ, María Ángeles. Cine y comunicación intercultural: la paradoja de un aparente intercambio de cultura. En: Revista electrónica Razón y Palabra No. 37. Febrero - Marzo de 2004. [Consultado septiembre 15 de 2009]. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/mmartinez.html>

MIRRA, Miguel. Introducción a la teoría, metodología y práctica del documental. Memorias del seminario de documental antropológico y social. Movimiento de Documentalistas. Argentina. [En línea] 2002 – 2003 [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01>

MONEYRA, Elida y GONZÁLEZ, José Carlos. Antropología visual. En: Ciudad virtual de antropología y arqueología. [En línea] (s.f) [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en <<http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>>

MORA FORERO, Cira Inés y CARRILLO HERNÁNDEZ, Adriana María. Los Acevedo. En: Cuadernos del cine colombiano No 2. Acevedo e Hijos. Cinemateca Distrital [En Línea] Pág. 2 [Consultado 17 de septiembre de 2009] Disponible en

<http://www.cinematcadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf>

MORENO GÓMEZ, Jorge Alberto. Presencia del río Magdalena en el audiovisual. Centro de Documentación y Biblioteca de la FPFC [En línea] (s.f). [Consultado 15 de noviembre de 2009] Disponible en <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/163.htm>>

MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Paidós Comunicación 127 Cine. Barcelona. 2001. ISBN: 84-493-1077-6. Pág. 15

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. 1997. Pág 55

NIETO, Jorge. Italianos en Colombia. En: Cuadernos del cine colombiano No 7. Extranjeros en el cine colombiano, Vol. I. Cinemateca Distrital [En Línea] 2005. Pág. 14 [Consultado 24 de agosto de 2009] Disponible http://www.cinematcadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadCineCol_7.pdf

NIETO, Jorge. Otros Extranjeros. En: Cuadernos del cine colombiano No 7. Op. Cit., Pág. 51

PIÑUEL RAIGADA, José Luis. Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. En: Estudios de sociolingüística. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. [En línea] 2002. Pág. 2. [Consultado 27 de abril de 2009] Disponible en

PULECIO MARIÑO, Enrique. El cine, análisis y estética. Ministerio de Cultura. Dirección de Cinematografía. [En línea] (s.f) Pág. 13. [Consultado 9 de noviembre de 2010] Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=38492>

PRATS, Joan Ferrés. La competencia en comunicación audiovisual: propuesta articulada de dimensiones e indicadores. En: Cuadernos del Consejo Audiovisual de Cataluña N° 25. La educación en Comunicación audiovisual. [En línea] Mayo – Agosto de 2006. Pág. 9 [Consultado 3 de septiembre de 2009] Disponible en http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q25ferres2_ES.pdf

PRELORÁN, Jorge. Dar la voz a los que no la tienen. Entrevista realizada por Teshome Gabriel. [En línea] (s.f.) [Consultado 27 de noviembre de 2009] Disponible en <<http://oclacc.org/redes/cine/2009/05/15/entrevista-con-jorge-preloran-creador-de-etno-biografias>>

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Universidad Surcolombiana. Primer Informe de Estándares de calidad. Mayo de 2004. Pág. 16

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO. Universidad Surcolombiana. Proyecto Educativo de Programa. Septiembre de 2004. Pág. 1

RINCÓN, Omar. La narración mediática. Última entrega del tercer capítulo del libro "Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento". En: Guion Actualidad. Revista on-line del Máster Internacional de Escritura para Cine y Televisión. Universidad Autónoma de Barcelona [En línea] 16 de enero de 2006. Págs. 4 y 5 [Consultado 10 de febrero de 2010] Disponible en http://200.2.115.237/IMG/pdf/la_narracion_media_y3.pdf

SILVA, Renán. Ondas nacionales. La política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. En: Revista Análisis Político No. 41. Septiembre/Diciembre. 2000. Pág. 2.

TORRES, Rito Alberto. En: Trayectoria del río Magdalena en la cinematografía colombiana. Fundación Patrimonio Fílmico. [En línea] (s.f) [Consultado 15 de noviembre de 2009] Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/162.htm>

TORRES, William Fernando. Amarrar la burra de la cola. ¿Qué sujetos formar en la periferia para enfrentar la globalización?. El caso del Huila. En: Cultura y Globalización. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Sociales. [En Línea] 1999. Pág. 326 [Consultado 10 de febrero de 2010] Disponible en <http://www.digital.unal.edu.co/dspace/handle/10245/817>

TORRES, William Fernando. Pistas sobre trayectorias y subjetividades juveniles en la región surcolombiana a finales del siglo XX. Documento de trabajo. Universidad Surcolombiana. Neiva. 21 de abril de 2003. pág. 2

TORRES, William Fernando y PACHÓN, Hilda Soledad. Construir región desde abajo. Subjetividades en la región surcolombiana. EN: Torres, William Fernando y otros (ed.), In-sur-gentes: Construir región desde abajo. Neiva. Editorial Universidad Surcolombiana. 2004. Pag. 278,279.

TRILLERAS ROA, Álvaro. Del linotipo al satélite. Los medios de comunicación en el Huila. 2005. Pág. 53

URIBE SÁNCHEZ, Marcela. Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia 1935 – 1957. En: Revista Historia Crítica No. 28. Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. [En línea] 2005. Pág. 3. [Consultado 16 de septiembre de 2009] Disponible en <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/307/1.php>

URRUSTI, Francisco. La mirada del otro. La otra mirada. En: Narrativas, muchas formas de contar el cuento. Catálogo de la Sexta Muestra Internacional Documental. Ministerio de cultura de Colombia – Dirección de Cinematografía. Bogotá. 2004. Pág. 82

VERTOV, Dziga. El cine ojo y el cine verdad. En: Textos y manifiestos del documental. Primera parte: de Flaherty a Vigo. [En línea] (s.f) [Consultado 17 de julio de 2005] Disponible en < <http://www.documentalistas.or.ar>>

ANEXOS

Anexo A. Listado de trabajos visualizados

NO.	NOMBRE	AÑO	SOPORTE	NÚCLEO TEMÁTICO
1	Oro negro: Una pobreza oscura	N/R	VHS	Desplazamiento y organización barrial
2	Carteles para insumo	1999	VHS	Relaciones y conflictos comunidad - estado
3	Memorias tristes	1999	VHS	Historias de vida
4	Una luz en el Oasis	1999	VHS	Historias de vida
5	Restaurante El Molino	1999	VHS	Lugares de encuentro
6	Letras perdidas	1999	VHS	Lugares de encuentro
7	Amenaza para quien	1999	VHS	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
8	San Martín	1999	VHS	Desplazamiento y organización barrial
9	Influencia de los medios de comunicación en la población infantil de Tello - Huila	2000	VHS	Nociones de país e imaginarios de futuro
10	Futbol 90	2001	VHS	Lugares de encuentro
11	Desplazados: asunto mayor	2001	VHS	Desplazamiento y organización barrial
12	Parches y galladas comuna 8	2001	VHS	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
13	Drakma	2002	VHS	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
14	El señor del bolero	2003	VHS	Historias de vida
15	Lucha por tu suerte	2003	VHS	Historias de vida
16	Danos gorda el pastel de cada día	2003	VHS	Desempleo, trabajo informal y espacio público
17	Sonidos de garaje	2003	VHS	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
18	La vida a ratos	2003	VHS	Historias de vida
19	Tejedora de mundos	2003	VHS	Historias de vida
20	Fragments de ciudad	2004	VHS	Desempleo, trabajo informal y espacio público
21	En lo profundo de un sueño	2004	VHS	Historia de vida
22	Un cuento de ladrones	N/R	DVD	Relaciones y conflictos comunidad - estado
23	El teatro: manifestación popular de la Jagua	N/R	VCD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
24	Sin miedo a ser valientes	N/R	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
25	Desplazados, Voces del conflicto	N/R	VCD	Desplazamiento y organización barrial
26	Campesino de ciudad	2006	DVD	Historias de vida
27	Historias rojas para ciudadanos verdes y amarillos	2006	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
28	El negocio de la calle	2006	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
29	Invasores, Barrio La Paz	2006	DVD	Desplazamiento y organización barrial
30	Los muchachos del ágora	2006	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
31	Casa de los sueños	2007	DVD	Relaciones y conflictos comunidad - estado
32	José Aquileo Peña, "el hombre que conoció a Tirofijo"	2007	DVD	Historias de vida
33	Una muñeca necesita de tu ayuda	2007	DVD	Historias de vida
34	Rocafé	2007	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
35	Ska 8 Neiva	2007	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
36	Los recuerdos de Saturio Ledesma	2007	DVD	Desplazamiento y organización barrial
37	Alhambra	2007	DVD	Lugares de encuentro
38	Ciudad de cemento	2007	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
39	Colombia el país más feliz	2008	DVD	Nociones de país e imaginarios de futuro
40	Acostumbrados a la ilusión	2008	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
41	Adicción o diversión	2008	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
42	Esfuerzo propio o azar	2008	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
43	Buscando un ideal	2008	DVD	Historias de vida
44	Juego de muñecas	2008	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
45	Del Campo a la Ciudad	2008	DVD	Desplazamiento y organización barrial
46	Emos, juventud al límite	2008	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles
47	El trabajo de la calle	2008	DVD	Desempleo, trabajo informal y espacio público
48	Una nube llena de luz	2008	DVD	Historias de vida
49	Sueños de inocencia	2008	DVD	Nociones de país e imaginarios de futuro
50	Videojuegos	2008	DVD	Culturas, identidad y subjetividades juveniles

Anexo B. Guía para el diligenciamiento de la ficha de análisis audiovisual

NO.	UNIDAD DE REGISTRO	DESCRIPCIÓN
1. INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL		Información que se encuentra antes o al final de cada trabajo audiovisual
1	Título	Indique el nombre del trabajo audiovisual tal y como aparece en pantalla al inicio o final del audiovisual. Si no existe, escriba el nombre que aparece en el rótulo exterior del soporte. Si ninguna de las anteriores es posible indique (N/R) = No hay referentes
2	Año de realización	Indique el año de realización que aparece en los créditos. Si no existe indique (N/R) = No hay referentes
3	Duración	Indique el tiempo de duración del trabajo audiovisual. En caso de que no aparezca en la claqueta o créditos, tome el tiempo con un cronómetro
4	Tipo de edición	Si la edición fue realizada con medios análogos indique Lineal, si fue realizada con medios electrónicos indique No lineal
5	Soporte	Indique en qué medio de soporte se encuentra el trabajo audiovisual (VHS, DVD, VCD, etc)
6	Dirección	Escriba el nombre del (la) director(a) tal y como aparece en pantalla al inicio o final del audiovisual. Si no existe, escriba el nombre que aparece en el rótulo exterior del soporte. Si aparecen varias personas escriba sus nombres separados por comas. Si no existe indique (N/R) = No hay referentes
7	Cámara	Escriba el nombre del (la) camarógrafo(a) tal y como aparece en pantalla al inicio o final del audiovisual. Si no existe, escriba el nombre que aparece en el rótulo exterior del soporte. Si aparecen varias personas escriba sus nombres separados por comas. Si no existe indique (N/R) = No hay referentes
8	Edición	Escriba el nombre del (la) editor(a) tal y como aparece en pantalla al inicio o final del audiovisual. Si no existe, escriba el nombre que aparece en el rótulo exterior del soporte. Si aparecen varias personas escriba sus nombres separados por comas. Si no existe indique (N/R) = No hay referentes
9	Asesoría	Escriba el nombre del docente que asesoró el trabajo audiovisual tal y como aparece en pantalla al inicio o final del audiovisual. Si no existe, escriba el nombre que aparece en el rótulo exterior del soporte. Si aparecen varias personas escriba sus nombres separados por comas. Si no existe indique (N/R) = No hay referentes
10	Créditos	Imágenes: Indique SI o NO la presencia de créditos para las imágenes de archivo Música: Indique SI o NO la presencia de créditos para las obras musicales utilizadas en el trabajo audiovisual
2. ELEMENTOS DE CONTENIDO		Información relacionada con el contenido temático del trabajo audiovisual
11	Núcleo Temático	Identifique el tema central o núcleo temático del trabajo audiovisual. (Ej: Desplazamiento, Prostitución, Trabajo informal)
12	Análisis de contenido	Describa el contenido del trabajo audiovisual, a través de un breve resumen. Identifique, analice y valore las reflexiones y tratamiento que los realizadores hacen del tema o subtemas presentes. Identifique posturas políticas, inclinaciones afectivas, etc.
3. FUENTES		Información relacionada con los personajes o actores sociales que aparecen en el trabajo audiovisual
13	Tipo de fuente	Testigo: Indique SI o NO, la presencia de personas que ofrecen información acerca del tema desde sus vivencias personales, son protagonistas de la historia, testigos de un acontecimiento u opinan sobre el tema tratado.
		Especialista: Indique SI o NO, la presencia de personas que ofrecen información acerca del tema tratado desde un saber profesional
		Académico: Indique SI o NO, la presencia de personas que ofrecen información desde un rol de investigador, académico o docente
		Estatal: Indique SI o NO, la presencia de personas que ofrecen información acerca del tema desde su rol de representantes del gobierno y/o sus instituciones.
14	Identificación	Oficio: Escriba la ocupación, cargo o actividad a la que se dedica la fuente tal y como aparece en pantalla, si no es identificada en pantalla, identifíquela a partir de su discurso
		Sexo: Escriba Femenino o Masculino según el personaje

15	Tratamiento	Describa la relación establecida entre los realizadores y el personaje. El rol que juegan en el relato audiovisual sus testimonios y el tratamiento que el realizador hace de la información proporcionada por la fuente.
4. LENGUAJE AUDIOVISUAL		Información sobre el uso y tratamiento de los elementos visuales y sonoros
16	Elementos visuales	Tipos de imágenes: Indique SI o NO la presencia de elementos visuales de acuerdo a las opciones que se presentan en la ficha. Si aparece otro tipo de imágenes no contempladas en las opciones, especifique cual en la casilla "Otras"
		Efectos visuales: Indique SI o NO el uso de efectos visuales sobre las imágenes de acuerdo a las opciones que se presentan en la ficha. Si aparece otro tipo de efectos no contemplados en las opciones, especifique cual en la casilla "Otras"
		Uso de los efectos: Describa y valore cómo y para que se usaron los efectos visuales marcados como "SI" en el campo anterior. Cuál fue su intencionalidad y si se logra el objetivo.
		Presencia de dispositivo de grabación: Indique SI o NO la presencia en pantalla de dispositivos usados para la grabación (cámaras, micrófonos, trípodes, micrófonos, etc) o la presencia de voces relacionadas con el proceso de producción e indique SI o NO si su presencia es intencional o un descuido en la obtención de las imágenes.
17	Elementos sonoros	Tipos de sonido: Indique SI o NO el uso y presencia de recursos sonoros de acuerdo a las opciones que se presentan en la ficha.
		Uso del sonido: Describa y valore cómo y para que se usaron los recursos sonoros marcados como "SI" en el campo anterior. Cuál fue su intencionalidad y si se logra el objetivo.
18	Planos ángulos y composición	Indique el tipo de planos y ángulos utilizados. Describa y valore su funcionalidad para la narración del audiovisual.
19	Movimientos de cámara	Tipos: Indique SI o NO la utilización de movimientos físicos y ópticos de la cámara de acuerdo a las opciones que se presentan en la ficha
		Descripción: Describa y valore cómo y para que se usaron los movimientos de cámara marcados como "SI" en el campo anterior. Cuál fue su intencionalidad y si se logra el objetivo.
20	Iluminación	Indique si durante la producción se utilizaron equipos de iluminación artificial y realice una valoración descriptiva de la calidad de la iluminación del trabajo audiovisual
5. ESTRUCTURA NARRATIVA		
21	Modalidad	Indique la modalidad documental de representación utilizada de acuerdo a la clasificación presentada en el marco teórico (Expositiva, de observación, interactiva o reflexiva)
22	Descripción	Describa y valore los elementos que permiten ubicar este trabajo audiovisual en la modalidad documental de representación que ha indicado en el campo anterior
23	Edición y Montaje	Describa y valore la forma en que se ha organizado el material audiovisual en función del discurso. Describa y valore el lugar de enunciación del narrador, el uso de transiciones o cortes, la continuidad espacio – temporal. Finalmente valore el ensamblado final desde el punto de vista narrativo y estético.

Anexo C. Formato de ficha de análisis audiovisual

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO											
AÑO		DURACIÓN		TIPO DE EDICIÓN		SOPORTE					
DIRECCIÓN											
CÁMARA				EDICIÓN							
ASESORÍA											
CRÉDITOS	Imágenes				Música						
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO											
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo		Especialista		Académico		Estatal				
IDENTIFICACIÓN	Oficio						Sexo				
TRATAMIENTO											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista		Puesta en escena		Animación					
		Infografía		Inserto textual		Fotografía					
		Archivo TV		Texto impreso		Dibujo / Pintura					
		Video Web		Otras							
	EFECTOS VISUALES	B/N		Aceleración		Textura		Croma			
		Congelado		Div. de pantalla		Coloración		Bordes			
Negativo			Cámara lenta		Otros						
USO DE LOS EFECTOS											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen		Audio		Intención		Error				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música		Efectos		Voz en off		Silencios		Paisaje sonoro	
	USO DEL SONIDO										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo		Travelling		Zoom		Enfoque/Desenfoque			
	DESCRIPCIÓN										
ILUMINACIÓN											
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD											
DESCRIPCIÓN											
EDICIÓN Y MONTAJE											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	ORO NEGRO: UNA POBREZA OSCURA										
AÑO	No hay referentes	DURACIÓN	6'48''	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Johanna Murcia, Mauricio Pascuas										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>Oro Negro es un asentamiento ubicado en la ciudad de Neiva que busca, a través de la organización comunitaria, garantizar a sus habitantes mejores condiciones de vida y acceso a los servicios públicos. Lograr conformarse como barrio es el objetivo de líderes y habitantes de la zona que en su propia voz, relatan los alcances de sus esfuerzos.</p> <p>Los autores muestran la conformación de asentamientos como una consecuencia del desplazamiento generado por el conflicto político, social y armado y asumen una postura de apoyo al proceso de legalización del asentamiento Oro Negro para conformarse como barrio de la ciudad. Hacen referencia a las pésimas condiciones de vida de los habitantes del sector y la poca inversión de las empresas petroleras que se encuentran en la zona.</p>										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	SI	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Habitante del sector					Sexo	Femenino			
		Sociólogo						Masculino			
		Presidente Junta de Acción Comunal						Masculino			
TRATAMIENTO	Aunque no hay intercambio de opiniones entre realizadores y entrevistados, es notorio un proceso de acercamiento previo con los habitantes de la comunidad, en el que se han discutido los elementos importantes a resaltar en el trabajo audiovisual. Se percibe la intención de los realizadores de convertirse en portavoz de la comunidad. Con respecto al especialista, su papel para el desarrollo del tema es funcional, pues sólo entrega una opinión para interpretar el fenómeno del desplazamiento.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	Sobreimpresión					
USO DE LOS EFECTOS	Se usa el congelado de imágenes para poder realizar transición entre ellas. No es una decisión estética o narrativa sino una limitación del proceso de edición lineal. La sobreimpresión de imágenes se hace entre la imagen de un periódico regional que se refiere al asentamiento y un machín de perforación petrolera, con el objetivo contrastar la pobreza de la comunidad frente al lucro de las empresas que extraen el petróleo de la zona.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música juega un papel narrativo al inicio del audiovisual, pretende generar impacto o atraer la atención del espectador hacia las imágenes que están en pantalla. La voz en off cumple el papel de conducción temática. Los niveles de audio de los testimonios y la narración no presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se usan planos medios para las entrevistas con el objetivo de mostrar a las fuentes en su entorno, y planos generales y panorámicos para describir el asentamiento. Se perciben movimientos leves en las imágenes de apoyo por no uso del trípode, sin embargo la distribución de los elementos en la pantalla es adecuada y ajustada a los parámetros de la composición.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Se usan varios paneos con intencionalidad descriptiva. Muestran las calles y casas del asentamiento.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje presenta una estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace) a través de la narración en tercera persona para dar paso a testimonio con imagen de apoyo. Se presenta un descuido en el proceso de edición ya que en una de las transiciones alcanza a aparecer una imagen que no hace parte del trabajo audiovisual										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	CARTELES PARA LOS INSUMOS											
AÑO	1999	DURACIÓN	4'42"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Katy Alejandra Vieda, Nadia Gisella González, AngeliMagarli Yara											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes							
ASESORÍA	No hay Referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	RELACIONES Y CONFLICTOS COMUNIDAD - ESTADO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>La subestación de carabineros de la Policía Nacional es utilizada desde 1997 como parqueadero de los camiones incautados a los narcotraficantes y que son utilizados para el transporte ilegal de insumos químicos para la base de coca. La comunidad siente un peligro ambiental y social por esta situación.</p> <p>Actuando como portavoces de la comunidad, los realizadores presentan los argumentos de orden ambiental, de salud y de seguridad que existen para que sean retirados los insumos químicos que existen en la estación de carabineros.</p>											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Habitante comuna 8				Sexo	Femenino					
		Fiscal JAC Comuna 8					Masculino					
TRATAMIENTO	<p>Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones. Los realizadores asumen el papel de portavoz de la comunidad. No se utiliza fuente estatal en un tema que lo requiere la postura de este actor.</p>											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		SI				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	Se usa el congelado de imágenes para poder realizar transición entre ellas. No es una decisión estética o narrativa sino una limitación del proceso de edición lineal.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. La voz en off cumple el papel de conducción temática. El nivel de audio de la narración no presenta desnivel. Saturación de audio en las entrevistas de las fuentes por lo cual se dificulta entender lo que dicen.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se usa plano americano para entrevistas. Se perciben movimientos bruscos en el encuadre de las imágenes de apoyo y entrevistas que no tienen intencionalidad narrativa, sino que son provocados por el no uso del trípode. Se usan planos generales con carácter descriptivo para mostrar la estación y los camiones e insumos abandonados que generan el conflicto.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Paneos para mostrar los camiones decomisados y el entorno de la comunidad. Tilt Up con intencionalidad descriptiva para mostrar monumento que identifica la comuna.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Estructura narrativa noticiosa. Se usan imágenes de apoyo sobre testimonio y narración en tercera persona. Los elementos informativos son complementados con el testimonio de las personas entrevistadas. Se usan fotografías que hacen alusión a lo que expone la narración, se percibe la prolongación del tiempo de las imágenes para sustentar la narración. Se utiliza imagen fija en la edición para utilizarla como imagen de apoyo y separador entre testimonios. (imagen congelada de muy larga duración hace perder ritmo) Este elemento es lo único que separa el audiovisual de la noticia.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	MEMORIAS TRISTES											
AÑO	1999	DURACIÓN	4'33"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Ingrid Yelitz Vargas, Alba Maritza Puentes, Adriana Lucía Ávila											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes							
ASESORÍA	No hay Referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO								
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>Guillermo Montalvo relata cronológicamente su participación en la Guerra de Corea. El audiovisual hace énfasis en el abandono estatal que ha sufrido el protagonista después de su regreso al país.</p> <p>No existe ningún contenido sobre conflictos y procesos socioculturales de la región, pues el relato es exclusivo sobre las vivencias en la guerra.</p>											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Veterano de la Guerra de Corea					Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuente se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones. Se parte de preguntas formuladas previamente para obtener un relato cronológico de la historia del protagonista.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO					
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	SI					
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO					
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	SI	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A						
USO DE LOS EFECTOS	Coloración de imagen inicial en tonalidad rosa con salto a blanco y negro sin aparente intencionalidad narrativa o descriptiva. Las imágenes de apoyo del tema proceden de archivo de TV emplean el blanco y negro, no es una decisión que soporte propósito narrativo. Se usa el congelado de imágenes para poder realizar transición entre ellas. No es una decisión estética o narrativa sino una limitación del proceso de edición lineal.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. El audio en entrevista y narración no presenta desniveles.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se usa plano americano para entrevistas. Se perciben movimientos bruscos en el encuadre de la entrevista que no tienen intencionalidad narrativa, sino que son provocados por el no uso del trípode.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	N/A										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en la entrevista. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación en interior presenta opacidad.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	Aunque presenta elementos de la modalidad Interactiva, es predominante la persuasión de los realizadores para indicar una argumentación y emplear una estructura narrativa que permita su autoridad en el tema. Presenta una estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace). Narración en primera persona para dar paso a testimonio con imágenes de archivo y fotografías. Sin embargo, unidad consecuente en el discurso, hay buena selección de los tramos de la entrevista para lograr secuencialidad en el relato.											
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>Las imágenes de archivo TV se usa durante el audiovisual como imagen de apoyo, esto permite establecer que hay una intencionalidad para apoyar la tesis de los realizadores, por medio de las emociones que se despiertan en el discurso de la fuente y la imágenes empleadas. De igual manera las fotografías aportan a ello, aunque no se presentan fotografías del protagonista.</p> <p>Efecto de barrido usado como transición una sola vez, rompe con secuencialidad de transición por corte. El montaje es plano. Se percibe un esfuerzo en la edición por construir un audiovisual.</p>											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Una luz en el Oasis										
AÑO	1999	DURACIÓN	4'14"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Ángela Viviana Bobadilla, Claudia Victoria Cachaya, Ingrid Tatiana Ruiz										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes						
ASESORÍA	No hay Referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>Cada día que pasa son muchos los niños que quedan huérfanos a causa de la violencia y pocas son las familias que salen adelante. Esta es la historia de María Fernanda y su familia sobre las consecuencias del asesinato de su padre Jaime "Happy" en el municipio de Rivera.</p> <p>Se plantea el tema de las muertes violentas como un suceso que está fuera del dominio del ser humano. La superación de la pérdida está ligada con los valores, principios de la familia y la necesidad de seguir adelante. Eliminar los sentimientos de venganza sólo es posible si se construyen nuevas metas y sueños. Sin embargo, tratan de mostrar la muerte a partir de sentimientos de lástima.</p>										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatat	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Madre cabeza de hogar					Sexo	Femenino			
TRATAMIENTO	Se percibe que la fuente al hablar de la pérdida de su esposo se distancia de los realizadores, pues practica un oficio casero sin observarlos. Los realizadores no construyen un ambiente de dialogo, únicamente explorar el tema periodístico, no hay interés por conocer la superación del duelo.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	Congelado como elemento para resaltar detalles expresivos que la narración exalta (ojos de la niña)										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	NO	Error	SI			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música juega un papel narrativo, pretende generar melancolía para reforzar los testimonios de añoranza que entregan los entrevistados. El audio en entrevista y narración no presenta desniveles.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los realizadores buscan con la composición en algunas imágenes generar ambiente de tristeza. Se percibe el uso de trípode en algunas imágenes, las otras presentan movimientos leves. Hay una preocupación constante por mover el encuadre para mejorarlo.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	SI		
	DESCRIPCIÓN	Paneo y barrido para hacer descripción de algunos lugares de grabación. Desenfoque sin justificación, al parecer es generado por el mal balance de blancos.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	Estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace). El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y el entrevistado. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Se utiliza un montaje paralelo para narrar dos historias, el presente de una niña que ha superado la muerte de su padre, y un perfil biográfico que permite conocer la vida de este, a través de quienes lo conocieron. Las fotografías se emplean para mostrar la relación del padre de la niña, esto hace que exista una credibilidad en el tema. Hay un esfuerzo por contar las dos historias de manera diferente: por un lado la utilización de imágenes y narración para contar el presente y por el otro, el uso entrevistas para reconstruir el perfil del padre, dos momentos que se separan por imágenes de apoyo. Se evidencia redundancia de imágenes con lo que se dice en la narración. Se utilizan varios recursos narrativos "poéticos" como la sombra de una persona caminando.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Restaurante "El Molino"										
AÑO	1999	DURACIÓN	3'48"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Zaida Katherin Riveros, Juan Diego Trujillo, José Jimmy Solórzano										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes						
ASESORÍA	No hay Referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	LUGARES DE ENCUENTRO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El restaurante El Molino es un tradicional sitio de encuentro de la ciudad de Neiva, en el que convergen distintos actores de la vida pública. Este trabajo se describe algunos elementos del espacio y las actividades que allí se realizan. Los realizadores describen el sitio a partir de una narración detallada del espacio físico y utilizan algunas entrevistas para describir los procesos de intercambio social que allí ocurren.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vendedor ambulante, jugador de dominó				Sexo	Masculino				
		Pensionado, Jugador de dominó					Masculino				
		Garitero					Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO				
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	Congelado de imagen con el propósito de justificación de narración y que logre mostrar los elementos que la narración describe del lugar.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Los niveles de audios de las entrevistas no son entendibles por exceso de ruido del lugar. El audio en entrevista no presenta desniveles. La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Ninguna apuesta de construcción estética que supere la imagen acompañada de inserto textual y de carácter noticioso.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo y travelling para mostrar elementos del ambiente del lugar.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se emplea la iluminación del lugar, en ocasiones se generan cambios en la coloración por mal balance de blancos.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Narración en tercera persona constante acompañada de imágenes para dar paso a testimonios. Hay un buen ejercicio de etnografía que permite describir el lugar y encontrar elementos simbólicos del contexto (fachada que identifican los transeúntes) Narración plana debido a su funcionalidad con la imagen. Inserción de entrevistas sin audio como imagen de apoyo. Se usa las imágenes de archivo del proceso de demolición del pasaje Camacho con el propósito de justificar la descripción de una anécdota de un testimonio.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Letras perdidas											
AÑO	1999	DURACIÓN	3'24"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Jairo Moya, Adriana Loaiza, Jorge Eliecer Falla											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes							
ASESORÍA	No hay Referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	LUGARES DE ENCUENTRO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Al interior de la Universidad Surcolombiana hay un sitio que es considerado por muchos estudiantes como un lugar agradable para disfrutar de la naturaleza mientras se lee y se pasa el tiempo entre clases: Café y Letras. Se presenta una descripción del lugar y las actividades que allí se realizan. Se trata de demostrar a través de la música y las palabras, la idea de un sitio de intelectualidad y academia.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Propietario de Negocio					Sexo	Masculino				
		Estudiante						Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones. En la entrevista al estudiante da la sensación de que el testimonio es leído.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación	NO					
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO					
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO					
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	SI	Coloración	NO	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	Pixelado						
USO DE LOS EFECTOS	Apuesta por la inserción de efectos visuales con clara intencionalidad para construir unidad temática en las imágenes. Pixelado de imagen que se utiliza como transición.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música juega un papel narrativo que es acorde al contenido temático, el audio en entrevistas y narración no presenta desniveles.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se usa plano americano para entrevistas. Se perciben movimientos bruscos en el encuadre de las imágenes de apoyo y entrevistas que no tienen intencionalidad narrativa, sino que son provocados por el no uso del trípode. Los realizadores buscan planos y encuadres descriptivos del lugar.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Uso desmedido del zoom in y out para resaltar el nombre del sitio. Paneo con función descriptiva del lugar de grabación, pero no es fluido.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se emplea la iluminación del lugar, los realizadores no se preocupan por este elemento porque en las entrevistas se nota contrastes de luz.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Inicio creativo con imágenes de varios rostros en primer plano y de corta duración, que dan dinamismo a la entrada del video y reflejan temáticamente la diversidad. Estructura de narración textual en tercera persona sobre imágenes de apoyo para describir el sitio, que es reforzada con dos entrevistas.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Amenaza para... ¿quién?										
AÑO	1999	DURACIÓN	5'30"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Alexander Sugura Losada, Ivonne Bibiana Estrella, Gilberto Castañeda Camacho										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes						
ASESORÍA	No hay Referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	La incursión de los grupos paramilitares en el país genera una ola de violencia y amenazas entre la población, entre ellos, algunos estudiantes, profesores y trabajadores de la Universidad Surcolombiana. Uno de los estudiantes amenazados narra su caso. Se expresa por parte de los realizadores una posición en defensa de la libertad de expresión y organización, argumentando que no existen garantías para las personas que ejercen oposición política.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Estudiante amenazado					Sexo	Masculino			
TRATAMIENTO	Las opinión de la fuente complementa el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuente se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO				
		Archivo TV	SI	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura	SI				
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	SI	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	Pixelado, supresión de fotogramas.					
USO DE LOS EFECTOS	Apuesta por la inserción de efectos visuales con clara intencionalidad. Desenfoque pixelado protección a testigo. Supresión de fotogramas para romper movimiento fluido de paneo.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El audio en entrevista y voz en off no presenta desniveles. La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Apuesta por crear imágenes metafóricas acorde con el contenido tematico, mostrar sillas vacías para señalar ausencia de los amenazados. Se emplea plano americano para la entrevista y se percibe uso del tripode. En las imágenes de apoyo hay un movimiento leve por no uso de tripode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo para mostrar la fachada y al interior de la Universidad, este movimiento no es fluido es entrecortado, no es estético. Zoom in y out en la entrevista para reforzar algunas frases que dice el entrevistado.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en la entrevista e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes de apoyo sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y la fuente. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Los realizadores desarrollan tres momentos en el video: una secuencia de imágenes acompañadas de narración en tercera persona y música, que presentan las opiniones que los realizadores tienen sobre el ejercicio de la oposición política y la libertad de expresión. En segundo lugar se recurre a la entrevista para demostrar, a través del caso concreto un estudiante amenazado, cómo opera el mecanismo de represión. Finalmente los realizadores asumen una posición de rechazo a esta situación de amenaza a través de imágenes, música que refuerza el discurso, y una dedicatoria. Las imágenes de archivo se emplean para generar impacto con el espectador, deja entrever la intencionalidad de los realizadores con el tema. Es sobresaliente la selección de estas imágenes sobre violencia y represión estatal que al establecerla como secuencia en la edición, construye un discurso de rechazo a la violencia. Se percibe el corte brusco de la entrevista por los saltos de la imagen.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	San Martín											
AÑO	1999	DURACIÓN	4'38"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal / Análoga	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Karen Johana Márquez, Paula Andrea Uni											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Juan Carlos es un joven de 17 años que vive en el barrio San Martín de la ciudad de Neiva, quien a pesar de vivir en medio de jóvenes pandilleros y drogadictos, ha decidido ocupar su tiempo libre en participar de los procesos de organización de desarrollo de la comunidad.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	N/A	Especialista	N/A	Académico	N/A	Estatal	NA				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	N/A				Sexo	N/A					
TRATAMIENTO	No hay entrevistas formales, pero en un cierto momento hay un dialogo entre algunas personas quienes complementan lo que la voz en off expresa.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	NO	Puesta en escena	SI	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	Desenfoco o pixelado					
USO DE LOS EFECTOS	El congelado se usa para hacer el inserto del Título del audiovisual. El desenfoque o pixelado es intencional, se emplea para cubrir el rostro de una persona que no cumple ningún aspecto en la trama del audiovisual. Este recurso es apropiado y justificado.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música que acompaña el audiovisual no tiene relación con el tema, ni siquiera el ritmo.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Las imágenes presentan un esfuerzo por lograr una composición creativa pero estas mantienen un movimiento brusco de la cámara. No hay un buen manejo del encuadre.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoco	NO			
	DESCRIPCIÓN	Paneo permanente para representar cámara subjetiva que no cumple con el propósito.										
ILUMINACIÓN	Se percibe que no hay uso de equipos para iluminación en las imágenes del audiovisual. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	Aunque la estructura narrativa de este audiovisual está basada en el seguimiento a un personaje en su cotidianidad, sin la intervención de los realizadores (propio de la modalidad de observación), la voz en off que describe sus acciones y a puesta en escena, ubican este trabajo en la modalidad expositiva. La puesta en escena es sólo un recurso narrativo funcional a un argumento.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Este trabajo audiovisual pretende mostrar a partir de una puesta en escena, la preocupación de una comunidad sobre algunos temas que los aquejan. La puesta en escena es el eje transversal del audiovisual, en la cual se insertan una serie de imágenes donde la narración soporta el tema. El recurso de la puesta en escena pretende demostrar una preocupación por parte de los realizadores en cuidar los detalles a la hora de hacer cámara subjetiva (cuando mira el reloj). Este recurso en la edición se cumple creando continuidad con la trama. Pero los realizadores fallan en ciertos aspectos al usar la cámara subjetiva.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Lucha por tu suerte										
AÑO	2003	DURACIÓN	14'17''	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Carolina Amezcua, Nancy Maecha										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	No se aborda un tema en particular. Los realizadores exploran las opiniones y creencias del personaje (María Luisa Salas) acerca de la religión, el amor, el desempleo y sus apuestas de futuro a través de un relato autobiográfico que da cuenta de su proceso evolutivo y su esfuerzo por superar distintas adversidades que se le han presentado en la vida y cómo ha logrado estabilizarse.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vendedora de chance				Sexo	Femenino				
TRATAMIENTO	La construcción del relato está basada en una interacción permanente entre las realizadoras y el personaje. Es una interacción realizada de manera abierta en la que se permite a la fuente expresar libremente opiniones y pasajes anecdóticos de su vida. Aunque no aparezcan los realizadores en pantalla o su voz, es claro que los testimonios de la protagonista obedecen a un diálogo establecido en el que hay preguntas, comentarios y reflexiones. El cambio permanente de planos y espacios en los que se lleva a cabo la recolección de testimonios indica una especie de negociación permanente sobre lo que se quiere decir y mostrar.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	Desenfoco / Sobreimposición de gráficos				
	USO DE LOS EFECTOS	Se presenta un desenfoco al inicio del trabajo en una imagen en movimiento. Apenas se advierten algunas formas. Es un efecto generado en la edición que acompañado de la voz de la protagonista genera expectativa sobre lo que va a ocurrir. Se usan unos gráficos de corazones sobre la imagen de la protagonista hablando de sus relaciones sentimentales, en la idea de reforzar el carácter del bloque temático.									
	PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	NO	Error	SI		
	ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro
USO DEL SONIDO		Uso de la música con propósito narrativo, además se usan fragmentos de canciones como <i>leitmotiv</i> sobre intertítulos para indicar cambio de tema.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se utilizan todos los planos en la entrevista. Se usan planos detalles en imágenes de apoyo que describen la cotidianidad del personaje. Se usa el contrapicado en un solo pasaje de la conversación, con intencionalidad. Representa el momento de resurgimiento. En general la composición es adecuada, salvo varios movimientos bruscos que hacen perder el encuadre, debido al no uso de trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoco	NO		
	DESCRIPCIÓN	Se utiliza Zoom in y out con intencionalidad descriptiva para centrar la atención del espectador sobre algunos elementos y sobre el personaje. Algunos de estos movimientos son mal logrados por la poca fluidez y el intento de corregir el encuadre mientras se realizan.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Es evidente el descuido por el manejo de la luz natural, pues se presentan contraluces e imágenes con deficiente iluminación en espacios cerrados e imágenes nocturnas.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Diálogo e intercambio para reflexionar sobre los aspectos de la vida del personaje a través del dispositivo de la entrevista, donde predomina la forma de monólogo aparente. Hay continuidad lógica de los testimonios sin espacialidad continua. Las respuestas y opiniones de la entrevistada son el eje central de la argumentación y el enfoque de superación orientado por las realizadoras. Sólo un aspecto rompe con las formalidades de la modalidad: se le da relevancia a los pasajes anecdóticos y autobiográficos, por sobre las opiniones y comentarios del personaje acerca de los temas propuestos.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Montaje continuo con segmentos temáticos separados por insertos textuales. Se insertan imágenes de apoyo sobre entrevistas. Se realiza fragmentación excesiva de los testimonios, que en algunos pasajes aporta dinamismo y en otras										

	<p>discontinuidad temática.</p> <p>Se usan fotografías con la intención de crear secuencias de imágenes como introducción y cierre del audiovisual.</p> <p>Se repiten imágenes de apoyo que da muestras de la falta de planificación en la fase previa a la producción.</p> <p>Uso indiscriminado de transiciones diversas con objetivo de separar pequeños fragmentos de testimonio en bloques temáticos de larga duración. Las figuras diversas de transición hace que le video pierda armonía, así como la aparición de fecha y hora en varias imágenes de apoyo y un fragmento de la entrevista. No se usó ningún recurso para borrar esta información. Se presentan dos formatos de pantalla 16/9 y 3/4</p>
--	--

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	No hay referentes en el video. Aparece en rótulo exterior del casete "Influencia de los medios de comunicación en la población infantil" Tello – Huila.											
AÑO	2000	DURACIÓN	10'10"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Erinzo Días, Claudia Zuñiga, Ledys Cruz, Catalina Manrique											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes							
ASESORÍA	No hay Referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO								
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	NOCIONES DE PAÍS E IMAGINARIOS DE FUTURO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores hacen un recuento sobre la intervención en la comunidad de Tello, durante el desarrollo de unos talleres de radio. Para ello muestran los temas como el auto reconocimiento de los niños en el taller, la influencia de los medios de comunicación, cultura y deporte como elemento que les permite a los niños manejar su espacio.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	5 Niños					Sexo	3 Masculino / 2 Femenino				
TRATAMIENTO	Los realizadores aparecen como entrevistadores lo que les permite conducir el tema, mostrar las opiniones de los entrevistados y que su discurso se articule a la intención del audiovisual.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO					
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO					
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO					
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A						
USO DE LOS EFECTOS	El congelado se emplea para pasar a otra imagen durante la edición. La cámara lenta como herramienta que permite ocultar los movimientos bruscos de la imagen o por la corta duración de la secuencia.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música tiene un proposito narrativo, elude al folclor del pueblo, es acorde y se emplea para fondo de la narración y segmento temático. Uso de efecto de disparos y explosiones como elemento de cambio de las imágenes fotográficas, pero se encuentran en el segmento del video institucional al inicio del audiovisual que emplean como apoyo tematico.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay movimientos leves y bruscos en los encuadres, las imágenes pasan de planos generales a detalles. Los testimonios se hacen con planos cerrados, con cambios a planos medios y en ocasiones a primer plano. Se percibe que no hay claridad en el momento de hacer composición y encuadre.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	SI			
	DESCRIPCIÓN	Se establecen planos americanos con el uso del zoom in que permita observar en el encuadre las reacciones de las fuentes. Por otra parte, es excesivo el uso del zoom in y out, como recurso para mejorar los encuadres. Desenfoques injustificados producto del mal balance de blanco.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	En la parte introductoria del audiovisual encontramos un fragmento de una publicidad del estado sobre los niños (archivo TV), parece que los realizadores toman este video para resaltar la importancia del respeto de la vida. No tiene relación con el tema.											
	Hay un esfuerzo en la edición por hacer un montaje que construya una estructura acorde a contar el desarrollo de una intervención, pero el contenido no da para que se cumpla el objetivo de los realizadores, en ocasiones los temas no son claros. Los segmentos temáticos se separan con inserto textual.											
	Se cuele una secuencia de imagen sin efecto para empatar lo mismo pero con el efecto de cámara lenta, con la intención de extender la secuencia para que la narración se acomode.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Futbol... 90' para el encuentro											
AÑO	2001	DURACIÓN	5'35"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Martha Artunduaga, Carolina Araujo											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes							
ASESORÍA	No hay Referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO								
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	LUGARES DE ENCUENTRO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Las canchas de futbol del barrio El Jardín se han convertido para niños, jóvenes y adultos en el lugar favorito para divertirse e integrarse con personas de su misma edad en torno al fútbol, como una alternativa para el uso del tiempo libre, haciéndole "la gambeta" a los problemas de pandillas y drogadicción que se presentan en la comuna 5. El video pretende mostrar el fútbol como una alternativa que ayuda al uso del tiempo libre, el buen estado de salud y la integración de la comunidad, elementos esenciales para combatir el ocio, la drogadicción y el conflicto entre pandillas.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Deportista					Sexo	Masculino				
		Entrenador						Masculino				
		Futbolista						Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuente se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación					NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía					NO	
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura					NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	Superposición de imagen y supresión de fotogramas.					
USO DE LOS EFECTOS	Se usa el congelado de imágenes para poder realizar transición entre ellas. No es una decisión estética o narrativa sino una limitación del proceso de edición lineal. El uso de supresión de fotogramas no demuestra intención narrativa, sólo un intento por hacer atractivas las imágenes de video que se tornan repetitivas.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	NO	Error	SI				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música juega un papel narrativo, cumple una función de referente al tema, ya que es la canción oficial del mundial de Francia 1998. Sin embargo, la canción se utiliza como fondo musical durante todo el video, esto rompe con la continuidad del vídeo. El audio de las entrevistas y voz en off no presenta desniveles.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	El uso de un mismo plano sobre el encuentro deportivo y mostrándolo con saltos de tiempo, denota la incapacidad de los realizadores para proponer nuevos elementos narrativos. El plano general estático es incongruente con el dinamismo de la musicalización y la narración.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Uso permanente de paneos panorámicos para mostrar el contexto del lugar, son de uso únicamente descriptivos.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Bloques sin narración demasiado extensos y repetitivos que restan ritmo al video. Es una estructura muy cercana a la noticia. El uso de imágenes de apoyo de televisión de un partido de futbol de la selección Colombia, que hacen que se aleje de la intención narrativa de descripción del lugar. Es redundante utilizar imágenes de un partido, cuando todas las demás imágenes son sobre los partidos que se juegan en el lugar. Uso de diferente efecto de transición entre imágenes que no cumple una función narrativa ni estética. Sólo se intenta introducir los efectos para hacer dinámicas las imágenes de apoyo que son las mismas durante todo el video.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Desplazados: Asunto mayor										
AÑO	2001	DURACIÓN	7' 25"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Adriana Marcela Ladino, Sonia Mercedes Carrillo, Carolina Amezcua, Gisela Vargas, Jhovanna Paredes										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Andrés Mauricio Rivera						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>El asentamiento Falla Bernal de la ciudad de Neiva, está compuesto por 142 familias desplazadas de diferentes partes del país que se han organizado en la ONG "Fundación por la Solidaridad y Justicia" con el fin de gestionar apoyo material y humano para el mejoramiento de su calidad de vida. Este video relata en boca de los habitantes y líderes de la comunidad cómo ha sido el proceso de organización.</p> <p>El video presenta la violencia política que se vive en el campo como la causa principal del fenómeno del desplazamiento. El desplazado se convierte en un sujeto que despojado de su tierra, se ve obligado a reconstruir sus bienes materiales y modificar sus valores y costumbres, enfrentándose a un proceso de marginamiento y catalogación como invasor. La apuesta de los realizadores es resaltar la importancia de la organización de los desplazados para enfrentar estos problemas y lograr el mejoramiento de su calidad de vida.</p>										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Presidente ONG					Sexo	Masculino			
		3 Desplazados						Femenino			
		Tesorero ONG						Masculino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuente se basa un interés por presentar a los entrevistados como personas que deben ser escuchadas sobre sus procesos de conformación barrial, problemas económicos y sociales.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	SI	Coloración	SI	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	Supresión de fotogramas				
USO DE LOS EFECTOS	Inserción de supresión de fotogramas que es injustificado y sin ninguna incidencia estética o narrativa. El efecto de congelado se emplea en la edición para hacer énfasis en un aspecto del encuadre que se incorpora con la narración. La coloración cumple una función estética.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	NO	Error	SI			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Los niveles de audio de la voz en off y entrevistas no presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres se construyen en función de la narración, la composición generalmente es descriptiva para mostrar elementos de la comunidad, la interacción y desarrollo de programas de salud, reuniones y educación. Uso de planos americanos en entrevistas. Se percibe uso del trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Uso de Paneos con la intención descriptiva de elementos alusivos en la narración. Constantes zoom in y out para corregir encuadre.									
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) en las entrevistas y las imágenes de apoyo, su uso adecuado. Existe un descuido de los realizadores en ubicar los entrevistados correctamente en los espacios, esto genera saltos de luz en las imágenes (normal – exceso de luz).										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El video presenta una estructura clásica de narrativa, en la que se desarrolla inicio, nudo y desenlace, presentado en varios segmentos. Una introducción general al entendimiento del fenómeno del desplazamiento que muestra imágenes de la violencia y el contexto sobre una narración de autor, para poder presentar el contexto en que surge el asentamiento Falla Bernal. A través del testimonio de los líderes de la comunidad se presenta un segundo segmento en el que se relata cómo ha sido el proceso de su consolidación y organización comunitaria. En un tercer momento, los										

	<p>habitantes narran los problemas que tienen para acceder a los servicios públicos y la satisfacción de sus necesidades básicas, así como las dificultades para reconstruirse como familia y habitantes de un nuevo espacio. Finalmente, existe una narración de autor montada sobre imágenes con un mensaje de esperanza y fortalecimiento organizativo para la comunidad.</p> <p>La separación e introducción a estos segmentos se hace a partir de una narración de autor que refleja el conocimiento del tema y los sujetos de estudio, con datos, cifras y descripción etnográfica.</p> <p>La construcción de las secuencias temáticas deja entrever la construcción de dos discursos, uno implementado por la narración y el otro por las imágenes de apoyo. No son redundantes, sino que significan por separado.</p> <p>Es importante resaltar la abundancia de imágenes de apoyo sobre el asentamiento, lo cual impide la repetición de imágenes, salvo en la introducción donde se insertan imágenes de archivo que se han visualizado en otros trabajos y algunas de ellas no guardan relación con el tema.</p> <p>Hay una excelente construcción del ritmo en las secuencias de imágenes de apoyo manifestado en el tiempo de duración, la variación de planos y movimientos de cámara.</p>
--	--

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Parches y Galladas, Comuna 8										
AÑO	2001	DURACIÓN	12'46''	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Irma Yenny Rojas, HeidyBriyith Díaz, Yolima Andrea Rojas, Karla Ramos										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICION	Jorge Eliecer Falla, Andrés Rivera						
ASESORÍA	No hay Referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	En la comuna 8 encontramos grupos de jóvenes que se reúnen con el fin de compartir espacios de entretenimiento e intercambio. Sin embargo estos grupos se diferencian en sus condiciones sociales, los espacios que frecuentan y sus prácticas cotidianas. Los realizadores a partir de las historias de dos grupos de jóvenes construyen los temas centrados en la drogadicción y las nociones de futuro.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	8 Jóvenes del sector				Sexo	Masculino				
		Habitante del sector					Femenino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuente se basa una construcción de discurso entre los entrevistados donde los realizadores interfieren para lograr ese propósito.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	Es apropiado el uso del B/N en las imágenes, este se emplea para diferenciar las imágenes de apoyo. El congelado con el propósito de establecer una imagen para usarla de fondo en los créditos.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo y cumple un propósito narrativo. Los niveles de audio de la voz en off y entrevistas no presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay construcción de imagen con intensidad narrativa. Se percibe el uso de trípode en las entrevistas. Los encuadres son elaborados en planos medios.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo en imágenes de apoyo para mostrar aspectos de la cotidianidad de la zona. Desplazamiento de la cámara para hacer una toma de varios niños, se percibe una intencionalidad en la imagen (es interesante). Uso constante de zoom in y out en las imágenes de apoyo.									
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) en las entrevistas, la iluminación es buena. En la parte final se graba en la noche y se emplea la luz de las bombillas de la calle, esta imagen es opaca pero su contenido no interfiere con el desarrollo del audiovisual.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva - Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Aunque predomina la modalidad expositiva en el planteamiento temático, varios elementos configuran este audiovisual dentro de la modalidad interactiva. Entre ellos que los entrevistados se dirigen a los realizadores en vez de a los espectadores. También a la inserción permanente de imágenes en las que se muestra el intercambio entre realizador y entrevistado.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Los realizadores construyen el tratamiento narrativo a partir de entrevistas con imágenes de apoyo. Los segmentos temáticos se construyen con el recurso de dos historias paralelas con jóvenes de la comunidad. Hay un empleo de división de segmento temático con el uso de imagen de apoyo y musicalización. La narración en tercera persona aparece como presentadora y reflexiva del tema. El montaje es claro y se percibe una construcción lógica de secuencias. Algunas imágenes de apoyo se repiten. La edición no presenta algún error.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	DRAKMA										
AÑO	2002	DURACIÓN	26'20"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Andrés Mauricio Rivera, Alexander Trujillo, Germán Darío Castro										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Andrés Mauricio						
ASESORÍA	Fernando Borrero										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	SI					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	DRAKMA es una agrupación musical de la ciudad, en donde el rock invade escenarios públicos y privados para crear una escena musical poco antes vista. Los realizadores exploran el tema, recopilando información sobre los orígenes y la composición de la banda. De igual manera, se les explora sus conceptos sobre las nociones de futuro y como definen el ser "músico de rock" en Neiva.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	4 Integrantes de la banda				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Las fuentes juegan un papel preponderante en la construcción narrativa del video. No son puestas para rellenar o complementar el discurso del protagonista, sino que sus testimonios establecen la construcción temática e intencionalidad de los realizadores con el tema.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		NO			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO			
		Video Web	NO	Otros		N/A					
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	SI	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	Solarización					
USO DE LOS EFECTOS	La división de pantalla se emplea en una secuencia, en donde los protagonistas ensayan una canción. Es muy creativo. Uso de efecto de 16:9 con efecto de solarización.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	NO	Error	SI			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El uso del efecto ECO es solo en una palabra que dice un entrevistado y tiene la función de generar impacto/fuerza. La música empleada en el audiovisual es de los protagonistas, por consiguiente tiene un propósito interactivo con los espectadores. Los niveles de audio de las entrevistas no presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay un uso de la composición en función de mostrar las actitudes de los miembros de la banda, los encuadres tienen una intencionalidad estética. Se percibe el uso de trípode en las entrevistas. Se emplean varios planos a lo largo del audiovisual, esto infiere la intencionalidad de los realizadores por presentar a la banda desde distintos ángulos.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo, Tilt up – down, zoom in y out en las imágenes de apoyo y en las entrevistas. El uso que les dan es para crear dinámica en las secuencias de imágenes, son apropiadas y logran su objetivo.									
ILUMINACIÓN	Se percibe que en este audiovisual, los realizadores se preocuparon por este elemento. No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo en imágenes de día. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada. Uso de equipo de iluminación en entrevista nocturna, es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Diálogo construido entre realizadores y protagonistas. Aunque no aparecen las voces de los realizadores, los entrevistados se dirigen únicamente a ellos respondiendo a temas y momentos que indican la existencia de una interacción permanente en la medida en que suceden los acontecimientos. La autoridad del tema no depende de los realizadores sino de los acontecimientos y el conocimiento del protagonista sobre el tema.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Hay una edición buena, pensada en montar una secuencia narrativa creativa, es sobresaliente la construcción de un video clip musical dentro del documental con los integrantes de la banda, es llamativo y dinámico. El montaje es coordinado y permite que se desarrolle la trama del audiovisual.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	"El señor del bolero" (Rotulo exterior del Casete), no hay un referente en el vídeo.											
AÑO	2003	DURACIÓN	8'57"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Yohaysa Perea, Jhovana Paredes											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	N/A						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Rafael Torres es reconocido por su trayectoria artística como "El señor del Bolero". Las personas que lo conocen explican por qué adquiere este título. Los realizadores abordan el tema con el propósito de destacar al artista, el genero musical del Bolero como expresión musical romántica para todos los públicos y de igual manera, exploran los sentimientos que genera.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Cantante de boleros - Protagonista					Sexo	Masculino				
		Docente						Femenino				
		Periodista						Femenino				
		Músico						Masculino				
TRATAMIENTO	Las fuentes juegan un papel preponderante en la construcción narrativa del video. No son puestas para rellenar o complementar el discurso del protagonista, sino que sus testimonios establecen la construcción temática e intencionalidad de los realizadores con el tema.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI			
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	Uno de los testimonios presenta desnivel, esto genera una mezcla con el sonido ambiente y no se entiende muy bien.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se perciben movimientos constantes en el encuadre para mejorarlo, producto del no uso de tripode. Hay una composición adecuada con la intención de establecer centro de atención sobre las fuentes. Uso de planos americanos en entrevistas y en algunos el plano medio para evadir el fondo (lugares abiertos). Picado en imagen de apoyo para hacer detalle de álbum fotográfico de un entrevistado, este elemento es bueno pues se usa como imagen de apoyo mientras se habla de la historia del protagonista.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Uso el zoom in y out constante en las entrevistas para mejorar el encuadre.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Los realizadores hacen un tratamiento narrativo a partir de testimonios e insertan imágenes de apoyo. Los subtemas se construyen con las fuentes de una manera coherente. Cada testimonio da paso a otro. Las imágenes de apoyo son justificadas y tiene lógica la insertarlas en el video, son de un video musical del grupo del protagonista. La introducción es creativa al usar el audio de una secuencia como presentación del personaje. En el proceso de edición se nota el esfuerzo por construir una secuencia narrativa coherente.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Danos gorda el pastel de cada día											
AÑO	2003	DURACIÓN	10'25"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Rosa Fernanda Collazos, Jimmy A. Collazos, Óscar Fabián Velázquez											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>Amparo Oliveros es una mujer cabeza de familia que vive de vender comida en la calle. De sus 53 años, 35 los ha dedicado a esta labor para solventar las necesidades de su hogar.</p> <p>Los realizadores intentan hacer una apuesta por narrar a través de una historia de vida, los avatares del empleo informal. Se exploran a través de pasajes anecdóticos de la protagonista sus opiniones sobre el desempleo, el espacio público, las relaciones con la autoridad, la política, etc. Sin embargo, el tema central pasa a un segundo plano al permitir que el desarrollo de la narración gire en torno a pasajes cotidianos de la persona y sus opiniones sobre el desempleo no pasan de ser unos pequeños comentarios.</p>											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vendedor Ambulante - Protagonista				Sexo	Femenino					
TRATAMIENTO	<p>La construcción del relato está basada en una interacción permanente entre los realizadores y el personaje. Es una interacción dirigida a través de preguntas abiertas en las que se permite a la fuente expresar libremente opiniones y pasajes anecdóticos de su vida. La voz de los realizadores aparece para establecer los temas y hacer pequeños comentarios sobre los testimonios y reflexiones de la fuente. Las imágenes de apoyo y entrevista, dan testimonio de un acompañamiento a las labores cotidianas del personaje, lo que demuestra un proceso de negociación sobre el desarrollo del audiovisual.</p>											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía		NO				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A						
USO DE LOS EFECTOS	Existe una intencionalidad con el uso de la cámara lenta para hacer énfasis en un gesto de la entrevistada. Se congela una imagen al finalizar testimonio para dar un momento de reflexión sobre lo que acaba de decir la protagonista.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	SI	Paisaje sonoro	SI	
	USO DEL SONIDO	La musicalización se emplea para cerrar el video acompañando una secuencia de imágenes. Los niveles de la voz en off y la entrevista son apropiados, no presentan desniveles. Los realizadores hacen uso del paisaje sonoro (sonido de aceite hirviendo) para crear una atmósfera del trabajo de la protagonista, es apropiado y tiene lógica en el audiovisual.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Buena composición del encuadre durante la entrevista, utilizando diferentes planos y rotación de la posición de la cámara frente al entrevistado. Hay una intencionalidad de los realizadores por mostrar dentro de los encuadres elementos característicos y cotidianos de la protagonista.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Paneo en plano cerrado en imágenes de apoyo que posee movimientos bruscos, para mostrar la rutina de la protagonista. Zoom para hacer énfasis en elementos de trabajo como la sartén con aceite, en imágenes de apoyo.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado, incluso en imágenes nocturnas.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Interactiva											
DESCRIPCIÓN	Diálogo e intercambio para reflexionar sobre los aspectos de la vida del personaje a través del dispositivo de la entrevista, donde predomina la forma de diálogo aparente. Hay continuidad lógica y espacial de los testimonios. Las respuestas y opiniones de la entrevistada son el eje central de la argumentación. Aunque se presenta la voz en off al inicio del audiovisual dirigida al público, predomina los comentarios de los realizadores dirigidos a la protagonista.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Montaje narrativo continuo, con segmentos temáticos separados por preguntas de los realizadores. Se usan imágenes de apoyo sobre testimonio. La duración de gran parte de los testimonios es de corta duración y son separados con transiciones de fundido a negro que cortan abruptamente el discurso. Se realiza una apuesta de clip secuencia con música para el cierre del video, que incita a sentirse conmovido por esta historia de vida.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Sonidos de Garaje										
AÑO	2003	DURACIÓN	26'47"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Andrés Mauricio Rivera, Alexander Trujillo, Germán Darío Castro										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Rafael Ricardo Martínez						
ASESORÍA	Fernando Borrero										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	SI							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores plantean el tema del rock como una manifestación juvenil de la cultura, que ha sido estigmatizada por la sociedad y las instituciones. A partir de una caracterización del rockero, su forma de vestir, el peinado, el pogo como expresión y baile, sus consumos, los lugares que frecuentan, se intenta expresar que hay una "escena del rock" en Neiva que tiene una historia y que lucha cada día por consolidarse.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vocalistas de las bandas Ciegos vampiros, Monje Negro, Disturbios mentales,				Sexo	Masculino				
		Organizadora de conciertos					Femenino				
		Bateristas de las bandas Disoluto, Petróleo					Masculino				
		Creador bar Calipso y Hetero Bar					Masculino				
		Organizador Raza Rock 2000					Masculino				
		Organizadores Neiva Rock 1999 y 2002					Masculino				
TRATAMIENTO	Las fuentes ocupan tres lugares o dimensiones dentro del documental. Los primeros (mayores de edad) son la generación que no tiene conocimiento del rock. Quienes son puestos como punto de partida para mostrar la necesidad de explicar temáticamente en qué consiste este género musical y la cultura que hay implícita en él. Son fuentes estéticamente tratadas como la mirada anacrónica, al usar sobre sus testimonios un efecto de blanco y negro. En segundo lugar aparecen fuentes que consumen rock y mostrados desde sus expresiones emotivas a partir de planos detalles. Finalmente están las fuentes principales que son quienes hacen rock, y puestos en el documental en un papel de auto reflexividad sobre el desarrollo del rock en Neiva.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación		NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		SI			
		Archivo TV	SI	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura		NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración		Textura	SI	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	SI	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	Graficaciones, Superposición de imagen					
USO DE LOS EFECTOS	Los efectos se emplean con la intención de generar una "estética del mundo rockero". Las cámaras lentas, las texturas sobre entrevistas, la división de cuadro, graficaciones sobre imagen, superposición de imagen, Zoom, Imagen sobre imagen, son abundantes para expresar cada uno de los elementos de la cultura rock.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	SI
	USO DEL SONIDO	El video se caracteriza por la buena calidad del sonido tanto en el proceso de producción como el de post producción. Todos los elementos sonoros cumplen un papel dentro de la narración. No son puestos como cortinas fuera de contexto.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay una preocupación por lograr encuadres apropiados y estéticamente cercanos al tema. Uso de planos detalles, medios, generales distribuidos a lo largo del video. Se nota el uso del trípode para lograr imágenes sin sobresaltos.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos descriptivos de lugares de encuentro de los jóvenes de ésta cultura, con el propósito de mostrar "la escena del rock" en la ciudad. Se usa el traveling para acompañar una de las fuentes mientras camina entregando un testimonio. El uso de este movimiento es acertado como recurso narrativo en la medida en que la fuente habla de su llegada a Neiva. Desplazamientos frontales para acercarse a las fuentes en el inicio del video, a los escenarios de multitudes y al equipo de producción con la intención de mostrar que hay un ejercicio de producción en campo y una búsqueda del tema. Uso del tilt up durante entrevista para describir movimientos corporales del entrevistado o detalles									

	de su vestimenta y accesorios.
ILUMINACIÓN	Se emplea luz natural día / noche y luz artificial en las entrevistas. Se nota un gran esfuerzo por que la luz juegue un papel importante en la narración. Se realiza el proceso de grabación en el día y en la noche y en todas las entrevistas se logra nitidez en la imagen.
ESTRUCTURA NARRATIVA	
MODALIDAD	Interactiva
DESCRIPCIÓN	Diálogo construido entre realizadores y protagonistas. Aunque no aparecen las voces de los realizadores, el entrevistado se dirige únicamente a ellos respondiendo a temas y momentos que indican la existencia de una interacción permanente en la medida en que suceden los acontecimientos. La autoridad del tema no depende de los realizadores sino de los acontecimientos y el conocimiento del protagonista sobre el tema.
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>Se usa una estructura de exposición temática lineal que va desde la construcción del concepto del rock, la historia de su aparición en Neiva, los elementos de cultura, lenguaje, formas de vestir, que tiene implícito, los conflictos con las instituciones y la sociedad y los avances y retrocesos que este género ha tenido para consolidarse en la ciudad. La exposición del tema se hace a partir de segmentos temáticos convertidos en secuencias audiovisuales, en los cuales las fuentes construyen a partir de sus testimonios un diálogo sobre los temas de cada segmento.</p> <p>Encontramos gran capacidad en el proceso de edición en la medida en que la inserción de imágenes y sonido se hace de manera “limpia”. Sin embargo un solo elemento disminuye su valor estético y es la utilización o combinación de imágenes en 16:9 y 4:3. Es destacable el uso de graficaciones sobre el video.</p> <p>Frente al montaje, hay una clara exposición temática logrando que todos los bloques y secuencias cumplan con el objetivo de explicar parte del tema.</p> <p>Las imágenes de archivo juegan un papel importante desde el punto de vista descriptivo de la cultura del “rockero”.</p> <p>En un doble papel comparativo, los realizadores usan estas imágenes de apoyo para complementar los testimonios que dan cuenta de las diferencias existentes entre el modelo televisivo del rockero y los jóvenes locales.</p> <p>Las fotografías, cumplen un papel de soporte documental de los testimonios.</p>

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	La vida a ratos										
AÑO	2003	DURACIÓN	14'36''	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Francy Helena Uribe										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	SI					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Jesús Hernández alias "Neko" es un canta-autor de la región sur colombiana, que nos cuenta sus apreciaciones de la vida, elementos que lo inspiran para escribir las letras de sus canciones. Hay un desarrollo del tema sobre el círculo familiar, la vida en el campo en su infancia y hace un análisis sobre el por qué se vive mejor en el campo y no en la ciudad, además exploran las reflexiones personales del protagonista sobre su vida y futuro.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Protagonista				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Se percibe que la fuente en ocasiones no se siente segura al responder ciertas preguntas y argumenta otras cosas, esto genera que la respuesta se desvíe de la intencionalidad del realizador y este no presenta algún interés por retomar el tema.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se emplea al final para crear ritmo con la música de fondo.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Los niveles de audio de la voz en off y entrevistas no presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres son apropiados y se percibe una intencionalidad al hacer inclinaciones de la cámara. Hay uso constante de primer plano con zoom out para observar las expresiones de la fuente.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	El zoom in y zoom out para lograr encuadres de detalles.									
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) durante la entrevista. En general las imágenes tienen una iluminación apropiada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Diálogo construido entre realizadores y protagonista. Aunque no aparecen las voces de los realizadores, a excepción de una contrapregunta, el entrevistado se dirige únicamente a ellos respondiendo a temas y momentos que indican la existencia de una interacción permanente en la medida en que suceden los acontecimientos. La autoridad del tema no depende de los realizadores sino de los acontecimientos y el conocimiento del protagonista sobre el tema.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje deja entrever que hay un encuentro con el entrevistado, encuentro – entrevista – despedida. El final del video es interesante, al implementar una canción del artista y usar cámara lenta con planos atractivos. Este audiovisual está estructurado a partir de una entrevista en la que el personaje habla de varios temas que son separados en segmentos a partir de transiciones. Es curioso que la fuente se presente al final de la entrevista y no antes.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Tejedora de Mundos											
AÑO	2003	DURACIÓN	14'57"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS					
DIRECCIÓN	Sonia Carrillo, Nadia Gonzáles											
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	Oscar Murcia							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Francy Helena Uribe es una joven oriunda de Pitalito (Huila) que llega a la ciudad de Neiva con el sueño de ser profesional y para ello recurre al oficio de las artesanías para buscar un sustento diario. Los realizadores buscan con la historia de vida del personaje, una excusa para abordar subtemas como: oficios alternativos, nociones de ciudadanía, consumo de alucinógenos e insertar algunas percepciones de varias personas sobre que es cultura y cuál es la visión del personaje sobre su oficio.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Protagonista					Sexo	Femenino				
		2 Estudiantes Universitarios						Masculino / Femenino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones, pues la protagonista en ciertos momentos extiende el tema.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI			
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A						
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	NO	Error	SI				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música tiene un propósito narrativo. Los niveles de audio de la voz en off y entrevistas no presentan anomalías.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Constante movimiento de la imagen por no uso del trípode. Se emplea el plano abierto con el propósito de mostrar durante la entrevista el espacio de trabajo de la protagonista y como hace sus collares. Se percibe movimientos de la cámara para lograr un mejor encuadre.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	SI			
	DESCRIPCIÓN	Desenfoque producto de no hacer balance de blancos.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación durante la entrevista. Es evidente el descuido por el manejo de la luz natural, pues se presentan contraluces.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>Los realizadores le apuestan al testimonio con insertos de imágenes de apoyo. Hay segmentos temáticos pero no están separados por ningún recurso visual, audio o narración. Empelan transiciones sobre un mismo plano lo que genera confusión del tema por no tener continuidad. Algunas imágenes de apoyo se insertan sin relación alguna al tema. La estructura narrativa es plana.</p> <p>Los realizadores intentan articular al audiovisual, las apreciaciones de un grupo de personas sobre las nociones de cultura, pero este recurso no es consecuente porque no tiene lógica al incluirlo. La protagonista no da paso para ese tema y no se articula con el segmento en que fue insertado.</p> <p>La introducción está elaborada a manera de magazín. Se nota la presencia del counter de la video cámara en algunas imágenes. El montaje se hace con el propósito de construir un ambiente de dialogo. Constante uso de la transición en la entrevista lo que genera fragmentación del discurso.</p> <p>La inserción de imágenes de apoyo en ocasiones no tiene sentido con el tema que se presenta. Las fotografías se usan de manera adecuada lo que permite tener un referente de lo que la fuente expresa.</p>											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Fragmentos de ciudad										
AÑO	2004	DURACIÓN	8'56"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Angélica Cabrera, Adriana Loaiza, Eduardo Dussan										
CÁMARA	No hay Referentes			EDICIÓN	No hay Referentes						
ASESORÍA	No hay Referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>El Parque Santander de Neiva es un lugar en el que convergen diversos actores que realizan allí sus actividades sociales y comerciales. En su voz describen los procesos culturales que se dan en el parque y los problemas que se vislumbran ante el abandono estatal.</p> <p>Ante la problemática que enfrenta Neiva alrededor del espacio público, los realizadores le apuestan a visibilizar a los empleados informales que ocupan el microcentro de la ciudad, en una clara intención de romper con la idea del invasor de espacio, logrando mostrar tras de estas personas, actores relevantes que tienen opiniones e imaginarios de futuro alrededor del espacio público.</p>										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Lustrador de calzado					Sexo	Masculino			
		Vendedor de jugos						Masculino			
		3 Vendedores de tamales						2 Femenino/1 Masculino			
		2 Fotógrafos						Masculino			
TRATAMIENTO	Se establece un dialogo con las fuentes que permita construir con los realizadores el tema de la investigación. Los realizadores dejan entrever que las fuentes son actores fundamentales en los procesos sociales del parque y que son las voces relevantes.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		NO			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se usa en una imagen con la intención de hacer presentación del audiovisual.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea con el propósito de generar ritmo a la imagen. Los niveles de audio de los testimonios no presentan desnivel, se percibe que hay un uso apropiado del micrófono.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres de las entrevistas se elaboran en planos medios, la posición de la cámara es frontal. La composición de las imágenes de apoyo es descriptiva, la gran mayoría presentan los diferentes personajes y actividades en el parque Santander. En general hay un buen ejercicio.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos que presentan un movimiento fluido para describir el ambiente del parque, Desplazamiento con cámara lenta (imagen de presentación). En las imágenes de apoyo se emplea planos generales con uso del zoom out para ubicar el contexto de las capturas, también se emplea el plano general con zoom in para los detalles de la composición.									
ILUMINACIÓN	En este audiovisual se emplea luz natural (día) y las imágenes no presentan anomalía. En la grabación nocturna, los realizadores no emplean algún dispositivo técnico que mejore la iluminación, por ende se presenta una imagen oscura que rompe con la estructura del trabajo porque después pasan imágenes de día.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Diálogo construido entre realizadores y protagonista. Aunque no aparecen las voces de los realizadores el entrevistado se dirige únicamente a ellos respondiendo a temas y momentos que indican la existencia de una interacción permanente en la medida en que suceden los acontecimientos. La autoridad del tema no depende de los realizadores sino de los acontecimientos y el conocimiento del protagonista sobre el tema.										
EDICIÓN Y MONTAJE	La construcción del audiovisual está basada en una fragmentación temática alrededor del parque: Los actores que lo integran, los problemas que tiene el parque desde la óptica de los actores y los imaginarios y propuestas para el mejoramiento del espacio. Cada uno de estos bloques temáticos cuenta con testimonios acompañados de imágenes de										

	<p>apoyo. Los bloques temáticos están separados por un <i>leitmotiv</i> de inserto textual y musical. Finalmente, existe un segmento que rompe con la estructura narrativa, en donde los realizadores muestran el evento de socialización de su trabajo de intervención en la comunidad.</p> <p>Desenfoco en la edición para utilizar la imagen de fondo como telón de créditos finales.</p> <p>Este trabajo muestra al inicio, un cabezote de presentación estilo magazín o serie documental, visualmente bien logrado y musicalmente propicio para captar la atención del televidente. Es evidente la preocupación de los realizadores en la estética y uniformidad del video en su conjunto, reflejado en los encuadres, la selección de imágenes, los efectos de las transiciones y los insertos textuales.</p>
--	---

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	En lo profundo de un sueño										
AÑO	2004	DURACIÓN	18'25"	TIPO DE EDICIÓN	Lineal	SOPORTE	VHS				
DIRECCIÓN	Claudia Milena Perdomo, Eduardo Bautista, LeydySulay Torra, Gustavo Meñaca, JhonJeis Castro										
CÁMARA	Eduardo Bautista, JhonJeis Castro			EDICIÓN	Oscar Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	SI					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Edgar Mora es un joven escritor neivano que intenta explorar la ciudad a partir de historias subjetivas en las que las vivencias personales se mezclan con las de sus personajes. Quienes conocen sus escritos y su mirada del mundo relatan su evolución personal y profesional.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	SI	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Escritor / Protagonista					Sexo	Masculino			
		Guitarrista						Masculino			
		Diseñador gráfico						Masculino			
		Docente Universitario						Masculino			
TRATAMIENTO	Las fuentes juegan un papel preponderante en la construcción narrativa del video. No son puestas para rellenar o complementar el discurso del protagonista, sino que sus testimonios establecen la construcción temática e intencionalidad de los realizadores con el tema.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	SI				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	SI	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	Uso del efecto coloración en sepia, para denotar un mundo aparte (pasado) en la puesta en escena. El congelado sobre la fachada de la Universidad acompañada de un zoom in es justificado para hacer énfasis en la fuente académica.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música tiene un propósito narrativo. La voz en off y las entrevistas no presentan desniveles, a excepción de un sonido de ventilador en una entrevista, lo que demuestra un descuido durante el ejercicio de grabación.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se percibe el uso de trípode en las entrevistas, las imágenes de apoyo presentan movimientos leves. Hay un buen ejercicio de encuadre. Tilt up y down para mostrar cuando el protagonista escribe en la máquina de escribir, es apropiado.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos cortos y largos para hacer descripción de lugar en que habita la fuente. Zoom in para hacer énfasis y paso al entrevistado.									
ILUMINACIÓN	Se emplea luz natural (día) en la entrevista con el protagonista, se percibe que los realizadores hacen uso de equipo de iluminación. Las entrevistas en espacios cerrados (oficinas) la iluminación se hace con la luz de bombilla del lugar.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes de apoyo sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y la fuente. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Las imágenes de archivo se emplean como referentes del aspecto musical, el modo en que se emplean es acorde con la narración. Las fotografías se emplean como refuerzo de los segmentos temáticos. Las imágenes de archivo reflejan un proceso de investigación arduo para abarcar las facetas del personaje. Algunas apuestas experimentales y puestas en escena, en la edición se utilizan la herramienta tecnológica para insertar recursos del lenguaje audiovisual para generar la sensación de paso del tiempo. En el proceso de edición se construye un montaje que permite construir un relato coherente y ordenado de la evolución del personaje.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Un cuento de ladrones										
AÑO	No hay referentes	DURACIÓN	5'00"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	No hay referentes en el vídeo, según la inscripción en el disco David Ospina, Felipe García.										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	RELACIONES Y CONFLICTOS COMUNIDAD - ESTADO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los barrios de Cándido y Santa Inés de la comuna 1 de la ciudad de Neiva, es una zona muy concurrida por personas y especialmente por estudiantes de colegios y universitarios. Desde hace varios meses la inseguridad se ha apoderado de la zona, esto ha generado en los habitantes un ambiente de zozobra. La inseguridad de la zona es expuesta por parte de los realizadores, como una situación constante y que despierta malestar en la comunidad. La intención de los realizadores es mostrar que la fuerza pública toma unas medidas temporales que no permiten que den soluciones eficaces contra esto.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	SI			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vigilante					Sexo	Masculino			
		Propietario de restaurante						Masculino			
		Administrador de establecimiento comercial						Masculino			
		Comandante CAI Cándido						Femenino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros		N/A					
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	El efecto de B/N se emplea de manera adecuada y lo colocan en la puesta de escena, lo que permite diferenciar lo que no es real.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	NO	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Los niveles de audio de las voz entrevistas presentan desnivel.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Las entrevistas se efectúan con primer plano y no hay estética en su composición. Se percibe una intencionalidad con la angulación de la cámara (Picado) en la entrevista a la fuente estatal. Hay constantes movimientos en los encuadres por no uso del trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo que no cumple el propósito de los realizadores, en mostrar la zona de estudio del tema.									
ILUMINACIÓN	Se hace con luz natural (día), la iluminación es apropiada en las entrevistas.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	Aunque este audiovisual no está construido a partir de la voz en off, y pareciera que la autoridad de la narración no se centra en los realizadores, los insertos textuales indican una conducción temática en donde las fuentes responden a preguntas para complementar el discurso de los autores. La lógica informativa es predominante.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje presenta algunas fallas por no construir discurso narrativo, un ejemplo es la imagen de apoyo que insertan como introducción no cumple el propósito de describir o reflejar el ambiente de la zona. Sobresale la puesta en escena porque es bueno y creativo. No hay créditos al final del video, por ende no hay reconocimiento de los elementos de la producción y post producción. En la edición hay un uso de las transiciones sin justificación, como Barras, Efecto Gota, Disolvencia su uso cumple un papel estetico. Los insertos textuales que utilizan como separador de segmento carecen de estética.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	El Teatro: Manifestación Popular de la Jagua										
AÑO	No hay referentes	DURACIÓN	10'48''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	VCD				
DIRECCIÓN	Gina Tatiana Piragauta, Milton Javier Guarnizo										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Milton Guarnizo						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	N/A					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El pueblo de la Jagua es un lugar cargado de cuentos de brujas, pero también es una comunidad que aprovecha este mito y ha creado un festival que se realiza el 31 de octubre, para mostrar actividades culturales y artesanías con el fin de atraer turistas. Se percibe una reiteración temática en la narración y lo que expresan las fuentes. El tema de la fiesta popular la abordan los realizadores como un escenario de prácticas e intercambio cultural que es propicio para el turismo.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	4 Habitantes					Sexo	3 Masculino/ 1			
		Teatro						Femenino			
		Artesana						Masculino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración del tema, inciden en el planteamiento reafirmando las opiniones del realizador.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				NO	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se emplea para dar prolongación a la imagen y sustentar la narración, además los realizadores dan uso a este efecto para repetir imágenes de apoyo.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	SI	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El efecto tiene una intencionalidad por parte de los realizadores, para generar sensaciones de miedo en los espectadores e intensificar el contenido de la imagen. Este uso es justificado. Las entrevistas y la narración presentan buen nivel de audio.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres presentan movimientos bruscos por no uso del trípode. Usod el plano medio en las entrevistas y no hay una composición estética al situar el entrevistado.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Estos movimientos de cámara los emplean los realizadores con el objetivo descriptivo y énfasis de lugares, objetos y personajes disfrazados alusivos al tema. Algunos son cortos y presentan movimientos bruscos.									
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) en las entrevistas, en las imágenes de apoyo nocturnas no hay uso de algún dispositivo de iluminación para aclarar la imagen. Hay un descuido por la iluminación lo que en ocasiones genera desenfoque.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Se percibe que no hay creatividad en el montaje de las secuencias por parte los realizadores. En algunas imágenes existe la presencia de la fecha de grabación que inserta la video cámara. La imagen tiene una franja verde en el parte superior. Se percibe que la calidad de la imagen es baja. La narración construye segmentos temáticos pero hay debilidad en la inserción de los testimonios, pues la gran mayoría no son acorde con el planteamiento de la narración.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Sin miedo a ser valientes											
AÑO	No hay referentes	DURACIÓN	15' 15"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Jorge E. Buelvas, MadolyRua.											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores proponen un recorrido histórico del desarrollo de las luchas estudiantiles al interior de la Universidad, centrado fundamentalmente en el papel que han jugado las organizaciones en esas luchas. Alejado del título, este documental centra el tratamiento temático en las dificultades del gremio estudiantil para lograr organizar y vincular nuevas personas a su lucha.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	4 Estudiantes Universitarios					Sexo	3 Masculino / 1Femenino				
		1 Representante del Consejo Superior Estudiantil						Femenino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	NO							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO					
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	Se utiliza una canción como leitmotiv a lo largo del audiovisual con el propósito de darle paso a los diferentes testimonios, pero este recurso no es atractivo. Los niveles de audio entre testimonios y música presentan desnivel y variaciones. En algunos casos los testimonios se hacen inaudibles por saturación de ruido externo a la escena grabada.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Primer plano y leve ángulo contrapicado en entrevistas, producto de una composición deficiente. Los encuadres presentan movimientos producto del no uso de trípode.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Uso de zoom sin propósito narrativo, descriptivo o expresivo. Sólo se usa para corregir encuadre durante una entrevista.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Es evidente el descuido por el manejo de la luz natural, pues se presentan contraluces en las entrevistas.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	Aunque no hay presencia de voz en off, este trabajo expresa una argumentación de los realizadores frente al tema. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar los argumentos de los realizadores, por consiguiente las imágenes sirven como ilustración de lo expresado las fuentes.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Se usa el montaje continuo, sin segmentos temáticos. Los testimonios de las fuentes son separados por imágenes fijas sobre música. No hay segmentación de testimonios, por lo cual estos son demasiado extensos. Se usan los fundidos a negro y fundidos encadenados para la conexión entre imágenes presentando varios errores visuales y auditivos en los cortes. En general no se construye ritmo en el audiovisual, pues el paso de las imágenes de apoyo y fotografías no presenta relación con lo relatado por las fuentes y están puestas en una misma duración.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Desplazados "Voces del Conflicto"											
AÑO	No hay referentes	DURACIÓN	14'45"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	VCD					
DIRECCIÓN	Ana Marcela Espinosa, Cristh Elizabeth Flórez											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO								
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El desplazamiento es un problema que afecta psicológicamente, genera daños muy sutiles en las personas que son obligadas a desalojar sus viviendas, como resignarse a las cosas que suceden a su alrededor. Esta es la mayor manifestación de la crisis humanitaria y la violación a derechos humanos que muestra un incremento de la guerra en varias zonas del país, la inversión en material para guerra deja a un lado la inversión en lo social para reparar los daños de la Guerra. La apuesta de los realizadores es resaltar la importancia de la defensa de los derechos humanos y el rechazo al desplazamiento forzado.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	3 Desplazado					Sexo	2 Femenino / 1 Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI			
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	SI	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se emplea para dar prolongación a la imagen y sustentar la narración.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	El uso de este efecto (disparos) es para generar impacto con las fotografías. En el segmento 2'20" el audio presenta una saturación. La musicalización se emplea por el ritmo y tiene un proposito narrativo.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres presentan movimientos bruscos para tratar de corregir la composición. De igual manera recurren al exceso de zoom in. La composición pretende mostrar elementos que hagan referencia al desplazamiento, como personas caminando, detalles de pies, calles desalojadas.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	SI			
	DESCRIPCIÓN	Paneos cortos y travelling con intención descriptiva de lugares en que habitan los entrevistados. El zoom se emplea en algunas imágenes de apoyo con el objetivo de hacer énfasis en ciertos elementos alusivos al tema. El desenfoque es injustificado, al parecer se genera por la mala iluminación en las entrevistas.										
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) para las imágenes de apoyo, en los testimonios no hay una preocupación por parte de los realizadores con este elemento, encontramos que una de ellas carece iluminación, otra esta en condición regular (uso de luz de bombillo del lugar).											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y el entrevistado. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Hay un empleo de imágenes fotográficas en la introducción del video, que cambian con el sonido de explosión y las imágenes están en pésima calidad, se percibe que son de Internet y no dan crédito al final. La inserción del video musical al final no es relevante, se percibe que lo emplean por hacer un relleno en el contenido del trabajo audiovisual, este se puede omitir. Hay un esfuerzo en la edición por crear secuencias y ritmo narrativo.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Campesino de ciudad										
AÑO	2006	DURACIÓN	33'36''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Luis Eduardo Manrique										
CÁMARA	Héctor Martínez - Luis Eduardo Manrique			EDICIÓN	Héctor Martínez						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	En este audiovisual se exploran las percepciones del protagonista sobre la política, la economía, la cultura, las transformaciones de la ciudad y el ejercicio del periodismo, resaltándolo como una profesión llena de dificultades en la que lo más importante es tener valores y criterios. Todos estos temas anclados a su vida y a través de los cuales el realizador busca posicionar a este personaje como un ejemplo de vida o modelo a seguir.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Protagonista					Sexo	Masculino			
		2 Familiares						Masculino			
		7 Amigos						6 Masculino / 1 Femenino			
TRATAMIENTO	Las fuentes juegan un papel preponderante en la construcción narrativa del video. No son puestas para rellenar o complementar el discurso del protagonista, sino que sus testimonios establecen un diálogo paralelo con la historia. Este elemento, permite que las fuentes sean un medidor de la veracidad de los testimonios del protagonista.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	SI				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura	SI				
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	El efecto de blanco y negro fue utilizado como "leitmotiv" durante las entrevistas, acompañado de efecto de cámara lenta. Se hicieron sobre la mismas entrevistas, pero grabadas desde otro ángulo. Cómo recurso estético rompe con la linealidad de la entrevista frontal aportando dinamismo, como recurso narrativo no juega un papel preponderante.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	SI
	USO DEL SONIDO	Hay un excelente trabajo de producción alrededor del sonido en las entrevistas y las imágenes de apoyo, en cuanto a audibilidad y como elemento narrativo, pues se preocupan de que los detalles se perciban en imagen y en sonido. (Ejemplo preparación de la comida). La música incidental juega un papel relevante como componente expresivo de emociones y saltos de ritmo del video. Hay inconvenientes para reproducir el audio en algunos reproductores, ya que fueron puestas en diferentes canales de audio las entrevistas principales, la música incidental y el audio de las imágenes de apoyo. Por lo que en algunos pasajes el video se queda sin audio.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se percibe un arduo trabajo de composición de los planos tanto en las entrevistas como en las imágenes de apoyo. Los elementos de cada escena están justificados a partir del tema, del contenido y del discurso que expresan las fuentes. En su totalidad, el video está compuesto de diversos planos (detalles, medios, panorámicos, primeros planos) que se yuxtaponen imprimiéndole ritmo a la narración. Se utiliza la angulación (picados, contrapicados, inclinación lateral) como elementos narrativos.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	SI		
	DESCRIPCIÓN	Se usa cambio constante en profundidad de campo para realizar desenfoques en entrada de fotografías y resaltar elementos dentro del cuadro, creando texturas en los planos detalles que enriquecen la narración. También se recurre al uso del zoom para resaltar elementos importantes dentro de la historia como el tiempo. El zoom se usa generalmente acompañado de pequeños paneos. Se usan varios movimientos panorámicos laterales que acompañan al personaje en su recorrido para relacionarlo con el contexto. Se incluyen movimientos de desplazamiento de la cámara (traveling) en una entrevista y en algunas imágenes de apoyo. El traveling es acompañado de un efecto de cámara lenta.									
ILUMINACIÓN	Salvo en algunas excepciones donde la iluminación varía por el no uso del balance de blancos, los realizadores tienen en cuenta la iluminación para que la imagen final sea de muy buena calidad y también como recurso narrativo al establecer en el inicio del video un juego de ausencia y presencia de luz como indicador del paso del tiempo. Se narra en la oscuridad a través de la radio y se usa como cortina para insertar créditos. (este elemento es muy creativo)										

ESTRUCTURA NARRATIVA	
MODALIDAD	Expositiva
DESCRIPCIÓN	<p>El video está construido a partir de las voces de los entrevistados, sin utilización de narrador extradiegético. Los realizadores de apuestan a un montaje paralelo que alterna entre la cotidianidad del protagonista contada en primera persona y el contexto de su vida contada por las personas que han compartido con él. Para la historia de su cotidianidad, se utiliza una narración cronológica de sus actividades diarias y la cámara se vuelve testigo de cada paso. Las voces de los amigos y familiares construyen otro relato que no es necesariamente complementario del discurso del protagonista.</p> <p>Es evidente la utilización de segmentos temáticos que permiten abordar cada aspecto de la vida del personaje principal. Estos segmentos no usan separadores textuales o musicales, se dan a partir de las imágenes de las actividades diarias del protagonista. Cada actividad evoca un nuevo rumbo temático.</p>
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>Importante apuesta por construir un montaje narrativo en paralelo durante la edición. El uso de efectos, transiciones, musicalización denota un detallado trabajo que finalmente se expresa en un video en el que el montaje ayuda a construir sentido a la historia.</p> <p>Es notorio el uso de fotografías como soporte del discurso. La cantidad demuestra un gran trabajo de exploración de la vida del personaje. Su uso se hizo a partir movimiento agregado en la edición y algunas de ellas fueron grabadas directamente desde la cámara y aplicado el movimiento durante el rodaje.</p> <p>Es destacable el uso de caricaturas para recrear los momentos que no fueron posibles expresar a través del archivo fotográfico o de imágenes hechas en el proceso de producción.</p>

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Historias Rojas para ciudadanos verdes y amarillos											
AÑO	2006	DURACIÓN	21'01''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Hernán Darío González, John Jeis Castro											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Juan Carlos Albarracín							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	SI						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Este audiovisual nos presenta tres historias de personas que trabajan en varios oficios en los semáforos de la ciudad. Por un lado se encuentra una familia que vive de la venta de frutas; en este segmento los entrevistados exponen su trabajo como un oficio que les permite salir adelante y reflexionan sobre las ventajas y desventajas de trabajar en el semáforo omercaneiva. También nos relata la historia de un joven que práctica malabares en el semáforo. El entrevistado opina sobre su oficio, narra anécdotas con el público y su noción de futuro. Por último la historia de un joven que limpia vidrios, en donde se mezcla la pobreza y el consumo de alucinógenos.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	2 Vendedores ambulantes					Sexo	Femenino				
		Artista Callejero						Masculino				
		Limpiaavidrios						Masculino				
TRATAMIENTO	El discurso de las fuentes es el elemento primario que constituye la narración. Su discurso estructura todo el contenido del trabajo. Sin embargo, tienen una participación funcional en el trabajo audiovisual.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación					NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía					SI	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura					NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	SI	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	Estos elementos se emplean para la construcción del Leitmotiv, es apropiado el uso que le dan los realizadores.											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	NO	Error	SI				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La musicalización no cumple un papel relevante en la narración. Es insertada para ambientar el inicio y el cierre del trabajo audiovisual. Se percibe que la música tiene un valor descriptivo. Las entrevistas poseen un buen nivel de audio.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los encuadres presentan movimientos bruscos por no uso del trípode. La gran mayoría de las imágenes apuntan a una composición descriptiva. Hay unas secuencias de imágenes del atardecer, a manera experimental para denotar paso del tiempo.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Este recurso se utiliza de manera adecuada para mostrar elementos de la cotidianidad de algunos personajes del audiovisual.										
ILUMINACIÓN	Se emplea la luz natural (día) para las imágenes de apoyo y testimonios. Hay un descuido por la iluminación lo que en ocasiones genera desenfoque.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	Aunque no hay narrador que ejerza autoridad con su voz, los testimonios de las fuentes están montados para mostrar varias historias que intentan reunirse en una lógica temática, pero es confuso.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Hay un esfuerzo en la edición por construir estructura narrativa. En el montaje hay un esfuerzo por construir un Leitmotiv pero no es estetico. Las fotografías se emplean como refuerzo de testimonio en el segmento del artista callejero, es coherente el uso.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	El Negocio de la calle										
AÑO	2006	DURACIÓN	15'49"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Luisa Aguas, Judy Gutiérrez, Fernanda Segura, Jennifer Parra, Fabián Montenegro, Oscar Forero, Mario Escobar, Walter Sánchez.										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El comercio informal es abundante en la ciudad de Neiva, como consecuencia de la falta de garantías laborales que existen en el país. Esto conlleva a un conflicto entre el gobierno local y los vendedores ambulantes en lo que respecta al uso del espacio público, lo que genera constantes enfrentamientos entre la fuerza pública y los vendedores informales. Los realizadores hacen énfasis en la solución por parte del gobierno local: la reubicación de los vendedores informales para que no ocupen el espacio público.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	SI			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Vendedor Ambulante / Protagonista						Sexo	Masculino		
		Encargada del Espacio público de Neiva							Femenino		
		3 Vendedores ambulantes							2 M / 1F		
		Desempleado							Masculino		
		2 Propietarios de Bar							Masculino		
TRATAMIENTO	La relación presentada entre realizadores y el protagonista es de construcción conjunta del audiovisual. Se da libertad al protagonista para que desarrolle el tema y en algunas ocasiones se convierta en entrevistador de otros personajes relacionados con el tema. La relación con la fuente estatal se basa únicamente en la obtención y entrega de información oficial sobre políticas y programas desarrollados por la administración acerca del tema, no hay intercambio o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO				
		Video Web	NO	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	SI	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	El efecto de blanco y negro es utilizado como un componente estilístico acompañado de la congelación de imagen para presentación de las fuentes. También se utiliza en las imágenes de apoyo del inicio y fin del trabajo audiovisual, mientras se contextualiza el tema. Es apropiado el efecto aceleración en las imágenes de apoyo de la calle para generar paso del tiempo de la acción del protagonista. La cámara lenta no se hace con un fin narrativo específico, sólo como herramienta para lograr abarcar el espacio de la voz en off.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música utilizada tiene una intención narrativa y aporta elementos para la construcción del ritmo. El audio en general no presenta alteraciones, salvo la entrevista de la fuente estatal, allí los niveles son más bajos que en el resto del trabajo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se utilizan planos generales de carácter descriptivo, planos medios y americanos para las entrevistas. El uso de picados y contrapicados es abundante en la entrevista del protagonista. Todas las tomas están hechas sin la ayuda de trípode, en general la composición es buena, salvo algunas movimientos no intencionados y correcciones de encuadre.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	El trabajo audiovisual está basado en una cámara en permanente movimiento que acompaña al protagonista en su recorrido, por lo cual el travelling lateral y de avance es constante, otorgándole a este movimiento una función narrativa. El zoom se convierte en una herramienta descriptiva para hacer énfasis en algunas situaciones y personajes del espacio público.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	INTERACTIVA										
DESCRIPCIÓN	Diálogo construido entre realizadores y protagonistas. Aunque no aparecen las voces de los realizadores, el entrevistado se dirige únicamente a ellos respondiendo a temas y momentos que indican la existencia de una										

	interacción permanente en la medida en que suceden los acontecimientos. La autoridad del tema no depende de los realizadores sino de los acontecimientos y el conocimiento del protagonista sobre el tema.
EDICIÓN Y MONTAJE	Montaje paralelo en el que se desarrollan dos segmentos: una presentación general del tema en tercera persona donde se utiliza la imagen de apoyo acompañada de narración como hilo conductor con música de fondo. En el segundo encontramos el uso de la historia de un vendedor ambulante en primera persona. Ofrece sus opiniones sobre el oficio, el tema del desempleo, el trabajo informal, sus expectativas de vida y la relación con el gobierno local; se emplea para confrontar los discursos entre los testimonios de la parte oficial, vendedores de establecimientos públicos y el vendedor ambulante. Se usa fundido encadenado para transiciones y fundido a negro para diferenciar los momentos de narración.

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Invasores, Barrio La Paz										
AÑO	2006	DURACIÓN	7'52''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Federico Castellanos, Cesar A. Cordoba, Milton J. Guarnizo, Victor Herrera										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Rolando Botello						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	En un país marcado por las desigualdades sociales, oprimido por la violencia y rezagado parcialmente por la indiferencia del estado se forjan comunidades que luchan por sobrevivir. Es allí donde surgen líderes que dirigen el día a día que nutren la esperanza de un mejor porvenir. Los realizadores presentan el desarrollo de dos temas que se articulan por el tema del desplazamiento. En primera instancia presentan el caso de la conformación del barrio la Paz y como a través de la junta de acción comunal se puede colaborar para el mejoramiento de la alimentación de los integrantes de la comunidad y otra clase de apoyos. Por otro lado los realizadores muestran el caso de las personas desplazadas de distintos lugares del país, que invaden terrenos en el barrio con la intención de adquirir una vivienda. Lo que se percibe del audiovisual es que los realizadores asumen una postura en defensa del derecho a una vivienda digna amparada por la constitución política.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Presidenta JAC La Paz					Sexo	Femenino			
		2 Pobladores del sector						Femenino / Masculino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	SI	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	El empleo de la aceleración es apropiado, pero este presenta unos movimientos muy bruscos, no es estético. Los efectos de cámara lenta y B/N se emplean con el proposito de generar nostalgia.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	NO	Error	SI			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La musica tiene un proposito narrativo. El efecto (golpe de martillo) es apropiado y creativo al emplearlo en el titulo del trabajo. La narración y las entrevistas no presentan desniveles.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los realizadores son creativos al hacer encuadres donde muestran elementos de la cotidianidad de los entrevistados. Se percibe el no uso de trípode en las imágenes por los constantes movimientos de la cámara. Primer plano en entrevistas y en algunos planos americanos.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Estos movimientos de cámara se utilizan para hacer descripción y en ocasiones, mostrar algún elemento sobresaliente acerca del tema.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Creatividad en la presentación al fragmentar el título en dos insertos textuales, presentan la primera parte y después muestran una imagen acompañada de un audio tomado de una entrevista, después viene la imagen que se empela para Leitmotiv con el complemento del título del audiovisual. Hay una fragmentación en la continuidad del video cuando se emplea el plano contra plano de una de los protagonistas, cuando cambia de vestido.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Los muchachos del ágora										
AÑO	2006	DURACIÓN	17'35"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Nadia Gisella González, Francy Helena Uribe y Rosa Fernanda Collazos										
CÁMARA	Nadia G, Francy U, Rosa C y Fernando Charry			EDICIÓN	Juan Carlos Albarracín Gallego						
ASESORÍA	Luis Carlos Rodríguez / Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	SI			Música	SI					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO											
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	13 Estudiantes universitarios				Sexo	Masculino				
		6 Estudiantes universitarios					Femenino				
TRATAMIENTO	Los personajes principales son entrevistados por las realizadoras en un espacio cerrado sobre un fondo neutro que permite darle total protagonismo a su voz. La importancia del tema y su desarrollo recae sobre las opiniones de las fuentes. Con su testimonio se estructura toda la narración. Se percibe interacción, diálogo y confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	SI		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO				
	USO DE LOS EFECTOS										
	PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A		
	ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	SI	Paisaje sonoro
USO DEL SONIDO											
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN										
ILUMINACIÓN											
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN											
EDICIÓN Y MONTAJE											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Casa de los sueños											
AÑO	2007	DURACIÓN	9'01"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Marcela Osorio, Alejandra Otálora, Krisna Yamile Obando, Ivon Melisa Perdomo.											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	RELACIONES Y CONFLICTOS COMUNIDAD - ESTADO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores hacen una descripción de la comunidad en los aspectos socio-económicos, e intentan hacer una descripción de los procesos educativos y del recurso humano. Después hay un segmento donde muestran los elementos académicos, percepciones y opiniones de niños sobre la Casa de los sueños. La postura de los realizadores es de carácter informativo con un llamado a colaborar con la fundación.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	SI	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Docente Nivel I					Sexo	Femenino				
		Profesor Batuta						Masculino				
		Docente Nivel II						Femenino				
		Estudiante de la fundación						Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. La relación entre realizadores y fuentes se basa en la obtención de información, no hay intercambio o confrontación de opiniones.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	NO							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO					
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. No hay uso de equipos técnicos para la captación del sonido salvo el micrófono incorporado en la cámara. Los niveles de audio en entrevistas e imágenes de apoyo presentan una elevada saturación por el ruido del entorno.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Uso de plano americano en entrevistas. Planos generales de las actividades de los niños y espacio físico con intención descriptiva. Se presentan varios errores en la composición por el no uso de trípode, que se manifiestan en la permanente corrección del encuadre durante las entrevistas e imágenes de apoyo.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Los movimientos físicos y ópticos de la cámara se realizan para corregir la composición y el encuadre. No obedecen a una intencionalidad narrativa, descriptiva o expresiva. Salvo algunos paneos descriptivos.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Montaje lineal. Los realizadores emplean un dramatizado para mostrar una actividad en la que los niños perciben el entorno familiar. Se usan secuencias de imágenes con fundidos encadenados y fundidos para dar paso a los testimonios. Hay puesta en escena y canto de los niños frente a la cámara como complemento de un referente incitado por una fuente. Se percibe un descuido en el ejercicio por las constantes interrupciones de los niños frente a la cámara.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	José Aquileo Peña, "El hombre que conoció a Tirofijo"										
AÑO	2007	DURACIÓN	10'32"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Diana Carolina Rojas, Diana Janeth Gómez, Lidda Elvira Polanía.										
CÁMARA	No hay referentes				EDICIÓN	Andrés Felipe González					
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El protagonista comenta aspectos sobresalientes de su vida y la relación de amistad que tuvo en su infancia con "Tirofijo". Es un relato anecdótico, en el que el entrevistado responde a preguntas poco concretas y se extiende en sus comentarios a partir de lo que recuerda.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Protagonista				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Se percibe que los realizadores tratan de guiar a la fuente por el tema planteado en el título, pero la fuente comenta otros aspectos ajenos a la pregunta que se le formula. Entonces los realizadores esfuerzan a la fuente para que conteste el hecho relevante del audiovisual.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	SI	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	Sobresale la creatividad por emplear imágenes de la entrevista con el efecto de película antigua para crear segmento temático, aunque se interrumpe por que mezclan el blanco y negro para hacer la misma función.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Se percibe un descuido de los realizadores en colocar en un lugar no apropiado el micrófono de solapa lo que genera un ruido cuando el entrevistado mueve su cabeza.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Las imágenes de la entrevista presentan movimientos bruscos, lo curioso es que hay uso del trípode pero la imagen se mueve por que los realizadores tratan de ajustar el encuadre. Hay una buena composición de la imagen, uso del plano medio corto para centrar la atención en el protagonista.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	SI		
	DESCRIPCIÓN	Desenfoque sin justificación, es constante y no tiene validez en el audiovisual.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en la entrevista. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es inadecuado.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	Este trabajo se desarrolla a partir de la entrevista, el protagonista se limita a responder las preguntas de los realizadores y se refuerza con los intertítulos que pretenden cumplir la función de guía temático, la consecuencia en este proceso radica en que los entrevistados no logran que la fuente exponga claramente sus ideas y el tema en general es confuso.										
EDICIÓN Y MONTAJE	La edición es completamente apropiada y justificada en el sentido de que los realizadores no tienen la creatividad para desarrollar el tema, no hay imágenes de apoyo, ni cambios de encuadre en la entrevista. El montaje es plano y en ocasiones se dejan segmentos que no tienen relevancia con el tema. Fotografías de baja calidad, estas se pixelan y se usan para mostrar imágenes de "Tirofijo" en las FARC. Se percibe un tono sensacionalista y noticioso en el uso de este recurso.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Una Muñeca necesita tu ayuda											
AÑO	2007	DURACIÓN	6'27''	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Leidy Yelitza Romero, Ana Tulia Sánchez											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Jimena Bernal es una niña que nació con una malformación de sus piernas, pese a esto su familia y su profesora no se dan por vencidos para que continúe con la vida normal de una niña. Los realizadores presentan la historia de una manera melancólica y su postura es buscar personas que puedan colaborar con económicamente a la familia.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Madre de la niña				Sexo	Femenino					
		Madre Comunitaria					Femenino					
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			SI			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
	USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se usa como un complemento de la narración para prolongar la secuencia, además para corregir el movimiento constante la cámara.										
	PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
	ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
USO DEL SONIDO		La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo y cumple un propósito narrativo. Los niveles de audio en entrevistas e imágenes de apoyo no presentan desnivel.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se percibe que la composición es descriptiva, los encuadres son sencillos y se omite ciertos elementos estéticos para ubicar la fuente (centro de la imagen). Se nota que no hay uso del trípode por que las entrevistas y las imágenes de apoyo presentan movimientos leves.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	NO	Travelling	SI	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Travelling con intención descriptiva y de seguimiento a protagonistas.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado, salvo en un segmento al interior de la casa de la protagonista, en donde se genera un leve contraste.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje es claro y cumple el propósito de los realizadores y esto permite que tenga sentido el tema. En la edición se percibe unos cortes bruscos en los audios de los testimonios para dar paso a la música y viceversa.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Rocafé											
AÑO	2007	DURACIÓN	5'49"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Lubeth Peralta, Diana Serna											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores presentan a Rocafé como un espacio alternativo musical para los jóvenes. Invitan al espectador a participar de estos eventos caracterizados no sólo como escenarios de entretenimiento sano, sino espacios para la formación de valores.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Músico agrupación ARKANOT					Sexo	Masculino				
		Músico						Masculino				
		Músico						Masculino				
TRATAMIENTO	Los entrevistados cumplen un papel funcional dentro de la narración. Sus comentarios y opiniones sólo complementan la información que suministra el narrador. No importan sus expresiones al hablar ya que se montan sobre sus testimonios imágenes de apoyo que los invisibilizan. No hay interacción o diálogo entre realizador y fuente.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		SI				
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO				
	EFECTOS VISUALES	Video Web	NO	Otros		NO						
		B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
USO DE LOS EFECTOS	Negativo											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La narración en off es el eje central de audiovisual. La música cumple una función estética. Se utiliza en el cierre del video para dotar de ritmo a un grupo de fotografías sobre los distintos eventos que hacen parte del proyecto Rocafé. Sin funcionalidad para la narración.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Planos medios para entrevistas. Uso de contrapicados para exaltar a los artistas participantes durante el concierto e incorporar la imagen oficial del evento y sus patrocinadores. Se realizan varios planos detalle con alto valor descriptivo de las acciones de los artistas en tarima. Hay sobresaltos en la composición de la imagen y pérdida permanente del encuadre al realizar los movimientos de cámara.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Combinaciones de paneos, travellings y zoom de carácter descriptivo, que muestran las acciones desarrolladas en el evento rocafé. Técnicamente no son bien logrados debido la falta de encuadre y pérdida del enfoque.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Hay un manejo adecuado.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador. No hay intercambio entre entrevistado y entrevistador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	Presenta un montaje lineal narración – entrevista – narración sobre imágenes de apoyo. La estructura de narración continua y la no presencia de silencios impiden al espectador realizar alguna reflexión o asimilar la información. Se utilizan imágenes de corta duración para dar la sensación de agilidad al audiovisual, recurso bien utilizado en el montaje y acorde al tema.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	SKA 8 Neiva										
AÑO	2007	DURACIÓN	14' 10"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Andrés Cohen, Jimmy Charry, Eduardo Cortes, Felipe González										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Andrés Cohen, Jimmy Charry, Eduardo Cortes, Felipe González						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores muestran el tema como una práctica en la que varios jóvenes se sienten atraídos y que es una nueva dinámica que se encuentra estigmatizada por algunas personas, como una práctica de jóvenes inmersos en el consumo de alcohol y drogas, pero tras fondo de esto, encontramos que existen patrocinadores y eventos a nivel nacional que permite catalogarlo como un deporte.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	3 Skateboard				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Se percibe una interacción entre los realizadores y los protagonistas, pues existe una construcción conjunta del audiovisual. Lo que permite que los protagonistas tengan libertad para desarrollar el tema.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación				SI	
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía				NO	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	SI	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	La división de pantalla se emplea para colocar diferentes planos de la entrevista en modo secuencial, también para mostrar detalles de las fuentes como accesorios, vestimenta o expresiones. La cámara lenta se usa en algunas imágenes de apoyo, para hacer énfasis en la acción o actividad de las fuentes cuando practican el skateboard.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	SI
	USO DEL SONIDO	La musicalización no cumple un papel relevante, su uso se debe para acompañar algunas imágenes de apoyo. Además es insertada para ambientar el inicio y el cierre del trabajo audiovisual. El registro de audio es de buena calidad y no hay alteración en los niveles de las entrevistas. Se percibe una intencionalidad por parte de los realizadores al mezclar música y el paisaje sonoro (sonido de la patineta desplazándose) en las imágenes de apoyo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay una variedad de planos en este audiovisual, como planos medios en entrevistas, detalles para mostrar aspectos de los entrevistados sobre su modo de vestir o expresión, planos generales de las fuentes practicando skateboard. No hay un buen manejo de la cámara, predominan los movimientos bruscos en las imágenes producto del no uso de trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Los movimientos que se utilizan en este audiovisual, son constantes son de carácter descriptivo técnicamente bien logrados.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Una constante en este audiovisual es que el entrevistado se dirige al realizador en vez de a los espectadores. También a la inserción de imágenes en algunos segmentos donde se muestra el intercambio entre realizador y entrevistado.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Sobresale la presentación del vídeo al implementar animación, el contenido deja entrever la intencionalidad por la investigación del tema al colocar elementos de la ciudad y la fuerza pública (Fotografías y el dibujo de un policía) que se transforma en un eje temático del audiovisual, donde los protagonistas exponen su punto de vista desde su oficio. El montaje es continuo, a manera de seguimiento para conocer la cotidianidad de un skateboard. Hay que resaltar, que es una propuesta creativa, la puesta en escena se emplea para hacer segmentos temáticos.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Los recuerdos de Saturio Ledesma										
AÑO	2007	DURACIÓN	7'56''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Yirleiny Moreno, SuryDevia, Johana Perdomo										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores exponen el tema del desplazamiento por razones políticas como un hecho que debe ser rechazado. Plantean que las personas que son víctimas de estos hechos son valientes al seguir luchando por construir un mejor país. Las reflexiones de autor indican un rechazo a la radicalización política de la izquierda.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Desplazado				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	La opinión de la fuente complementa el discurso de las realizadoras acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. Sus planteamientos y vivencias con el tema son usadas para reafirmar las opiniones de las realizadoras. Es importante destacar que la entrevistadora sonríe mientras el protagonista relata el drama de su amenaza, demostrando poco interés por su historia y generando una sensación de irrespeto hacía la fuente.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				SI	
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	N/A										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Audio del entrevistado no posee un nivel apropiado que permita entender su contenido. Se escuchan más los sonidos del exterior a pesar de que la entrevista es realizada en un ambiente controlado. Esto se debe a un descuido en la producción ya que realizaron la entrevista con el micrófono apagado. La voz en off presenta buen nivel. La musicalización se emplea por el valor narrativo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay una intencionalidad en el encuadre (ubicar al entrevistado con un fondo que contiene una consigna alusiva a la marcha campesina). Inexplicable la presencia del entrevistador que no cumple con ninguna función narrativa y/o periodística. Las imágenes de apoyo carecen de un encuadre apropiado, ya que este varía por la inestabilidad de la cámara y utilización del zoom. Movimientos bruscos de la cámara para mejorar encuadre.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Durante la entrevista no hay cortes, lo que permite observar los intentos por cambiar el encuadre empleando el zoom in y out de la cámara. Paneo corto y largo en imágenes de apoyo para hacer descripción de lugares. Desenfoque injustificado, descuido en el balance de blanco.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en la entrevista. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es inadecuado, la imagen se ve opaca y parece que se hace en salón de la Universidad.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Interactiva										
DESCRIPCIÓN	Se utiliza una estructura de entrevista en la que se separa los testimonios del entrevistado con reflexiones de los realizadores en tercera persona sobre imágenes de apoyo acompañadas de un fondo musical, que hacen alusión al desplazamiento y la violencia. El entrevistado se dirige al realizador en vez de a los espectadores.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje se basa en la entrevista y no es creativo porque en ocasiones es confusa la intención de los realizadores. Los realizadores insertan imágenes de archivo para justificar la narración en un segmento. En la entrevista se insertan unas fotografías como complemento pero no tiene ninguna relación con lo que manifiesta la fuente.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Alhambra										
AÑO	2007	DURACIÓN	9'35"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Nataly Polanco, Jenny Ramírez, Luis Alberto Pescador										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	LUGARES DE ENCUENTRO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	A partir de la memoria oral de las personas que frecuentan el Alhambra, los realizadores quieren mostrarlo como un lugar que hace parte de la historia en Neiva. Hay una apuesta por resaltar pasajes anecdóticos en la fundación del lugar y las actividades que allí se realizan.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	2 Clientes				Sexo	Masculino				
		1 Cliente					Femenino				
TRATAMIENTO	La responsabilidad de la narración recae sobre las fuentes. Su discurso estructura todo el contenido del trabajo. Sin embargo, tienen una participación funcional en el trabajo audiovisual. Sus testimonios son tomados por separado para elaborar pasajes temáticos desligados de los otros.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				SI	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se usa como recurso para extender la duración de la imagen con la intención de hacer énfasis en un elemento al que la fuente hace referencia.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	SI	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. El género musical (Ranchera) fue escogido de acuerdo al ambiente del lugar, sin que represente mayores aportes narrativos. El registro de audio de las entrevistas es de pésima calidad. La voz de los entrevistados está en un nivel inferior al ruido del lugar. El silencio es usado como leitmotiv y separador de segmentos del trabajo audiovisual. Este recurso fue logrado suprimiendo el audio a imágenes de apoyo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Hay uso de primeros planos en las entrevistas con la intención de lograr centrar la atención del espectador en el discurso de la fuente y no en los demás elementos y personajes del lugar. Las entrevistas presentan angulación contrapicada sin que implique una alusión a la superioridad del personaje, sino nuevamente con la intención de no captar en la composición, los demás elementos del lugar. Las imágenes presentan movimientos bruscos y no hay uso del trípode, producto del permanente intento por corregir la composición.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos con intencionalidad descriptiva en las imágenes de apoyo. Zoom con intencionalidad descriptiva para centrar la atención en reloj y el reglamento del billar.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es inadecuado pues la carencia de luz ocasiona un desenfoque permanente en las imágenes y las entrevistas presentan contraluz. Este recurso no tiene intencionalidad narrativa o descriptiva, es un error de la producción.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	Aunque no hay narrador que ejerza autoridad con su voz, los testimonios de las fuentes están montados en una lógica de discurso.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El audiovisual está dividido en 3 segmentos separados por insertos textuales musicalizados que hacen referencia a 3 momentos de la historia del lugar (Pasado, presente y futuro). No existe correlación entre segmentos. La duración de las entrevistas le resta dinamismo al relato audiovisual. Los realizadores no fragmentan el discurso de cada fuente, emplean fundidos encadenados produciendo un discurso largo que hace alusión a temas diferentes. Hay un descuido en el uso de imágenes con diferente formato, pues las imágenes de apoyo están construidas en 16/9 y las entrevistas en 3 / 4. El recurso de leitmotiv sin audio como separador no logra cumplir un papel narrativo relevante y en cambio genera un salto auditivo abrupto en comparación con el resto de imágenes. (No adecuado o poco estético)										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Ciudad de Cemento										
AÑO	2007	DURACIÓN	3'46"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Ana María Penagos										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	N/A					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Este trabajo presenta la opinión de la realizadora sobre su modo de ver la ciudad, aspectos como las diferentes obras que se adelantan y la remodelación de algunos lugares como el pasaje Camacho, que han creado nuevos sitios de encuentro que se distancian con lo tradicional. Encontramos una postura crítica sobre el modo en que se invierten los recursos de la ciudad en obras por embellecerla y no en las que necesitan un arreglo oportuno como la salud, educación y las calles que están sin pavimentar.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Economista					Sexo	Masculino			
		Ex - Diputado						Masculino			
		Turista						Masculino			
		Abogado						Masculino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración del tema, inciden en el planteamiento reafirmando las opiniones del realizador.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A				
USO DE LOS EFECTOS	La cámara lenta se usa como recurso para extender la duración de la imagen ante la escasez de imágenes de archivo o de apoyo. También se usa para que no se perciban los permanentes movimientos de la cámara y la pérdida de encuadre.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El registro de audio es de buena calidad en la narración, pero la narración es plana. En dos entrevistas hay una saturación producto de ruido del lugar.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se usan planos medio en las entrevistas y planos generales en las imágenes de apoyo. No hay un manejo apropiado del encuadre ya que las imágenes presentan movimientos bruscos y no hay uso del trípode. Es notorio el abandono total de la composición.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque		NO	
	DESCRIPCIÓN	Existen varios paneos con intencionalidad descriptiva, que por su rapidez y falta de encuadre terminan pareciendo cámara sin dirección. Travelling interrumpido, sin fluidez y con notoria pérdida del encuadre. Zoom utilizado permanentemente para hacer corrección de encuadre.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación en las entrevistas es inadecuado pues la ubicación de las fuentes se hace a contraluz. Este recurso no tiene intencionalidad narrativa y/o descriptiva, es un error de la producción.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador y las fuentes. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	La estructura del montaje no permite identificar una continuidad en el discurso desplegado desde la narración, con las opiniones de las fuentes. Es un montaje plano en el que corren las imágenes al servicio de la narración. Se repiten imágenes de apoyo que se hacen extender para lograr abarcar el discurso del narrador. No se logra un ritmo agradable al espectador debido al mal registro de las imágenes. Se percibe un esfuerzo en la edición por sacar un producto audiovisual. El montaje se acomoda a la narración y se nota una carencia de imágenes de apoyo ya que estas se repiten en varios segmentos. Descuido en el montaje ya que aparece en pantalla un indicador visual de reproducción de DVD, en tres oportunidades.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Colombia, el País más feliz										
AÑO	2008	DURACIÓN	10'13''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Cesar Córdoba										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	SI		Música	SI						
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	NOCIONES DE PAÍS E IMAGINARIOS DE FUTURO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Colombia es un país en el que la violencia es un factor transversal en la vida de los habitantes del campo y la ciudad. En este trabajo audiovisual, niños, jóvenes, empelados y desempleados, miembros de la fuerza pública, madres cabeza de hogar, entre otros habitantes de la ciudad de Neiva comentan su visión acerca de cómo sería feliz vivir en una Colombia sin tanta violencia. Esto genera distintas posturas sobre el modo de ver el contexto político, social y económico del país y la región.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	SI			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Profesora				Sexo	Femenino				
		Administrador					Masculino				
		Desempleado					Masculino				
		3 Vendedores ambulantes					2F/1M				
		Oficial de la Policía					Masculino				
		3 Estudiantes: Universitario, Bachillerato y Primaria					Femenino				
TRATAMIENTO	Hay una intencionalidad del realizador por recoger las opiniones de diversas personas, sin importar edad, género u oficio para colocarlas en un nivel de igualdad discursiva. No hay intercambio de opiniones entre realizador y fuentes, se recurre a la entrevista directa sobre los segmentos temáticos del audiovisual.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				NO	
		Archivo TV	SI	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	SI	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	El efecto de cámara lenta tiene una doble función narrativa y expresiva en la que el realizador quiere resaltar o mostrar su inclinación hacia un mensaje escrito en una valla publicitaria.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	NO	Silencios	NO	Paisaje sonoro	SI
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo y cumple un propósito narrativo. El uso del paisaje sonoro se convierte en un elemento estructurador de la narrativa, ya que no se suprime el audio a las imágenes de apoyo en la idea de que sea un elemento descriptivo del paisaje y el contexto de las fuentes.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se utilizan distintos planos y ángulos en las entrevistas. A pesar del no uso de trípode, la composición es adecuada. Se recurre a uso de la ley de los tercios y el realce de líneas para garantizar la significación de todos los elementos del encuadre.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Uso de paneos y zoom con intencionalidad descriptiva en las imágenes de apoyo. El uso del travelling de avance es constante y adquiere un carácter expresivo que indica la búsqueda de las fuentes por parte del realizador y el avance hacia puntos de interés en el audiovisual.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado salvo en algunas ocasiones en las que se genera contraluz y en una entrevista en espacio cerrado en la que la iluminación es insuficiente.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	Aunque no hay narrador que ejerza autoridad con su voz, los testimonios de las fuentes están montados en una lógica de discurso.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Montaje continuo con segmentos temáticos separados por insertos textuales, lo cual, permite que el espectador logre entender el objetivo narrativo del audiovisual. Las secuencias temáticas adquieren un ritmo dinámico a través del uso de testimonios cortos que se enlazan por medio de fundidos en negro.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Acostumbrados a la ilusión										
AÑO	2008	DURACIÓN	3'59"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Mónica Peña, Angélica Yuridia Reyes										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	La lotería es el juego de azar más conocido en el país y en el que muchos colombianos, le apuestan con la esperanza de ganarse el premio mayor para acceder a la anhelada vida. En este trabajo encontramos la opinión de algunos compradores sobre sus experiencias con este juego. Los realizadores hacen un análisis sobre el destino de los impuestos que deben aportar al sector salud y social, las loterías en el Huila. Existe una clara intención en dejar un mensaje que este tipo de práctica no es rentable para sus apostadores, sino para los propietarios de este negocio.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Representante Lotería del Huila				Sexo	Masculino				
		2 Compradores de lotería					Masculino				
		1 Vendedor de lotería					Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. No hay interacción o diálogo entre realizador y fuente.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	N/A										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	N/A	Intención	SI	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Se utiliza dispositivo de captación de sonido diferente al de la cámara durante las entrevistas, pese a esto, el nivel de audio presenta sobresaltos, de igual manera en la narración, evidenciando la no monitorización del audio durante la producción.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Uso de planos medios para entrevistas y planos cerrados de imágenes de apoyo con carácter descriptivo. Uso de picados subjetivos con la intención de dar la sensación de que la persona observa los billetes de lotería sobre una mesa. Se percibe buen trabajo de composición aunque hay algunos sobresaltos por la no utilización de trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Combinaciones de paneos, travellings y zoom de carácter descriptivo técnicamente bien logrados									
ILUMINACIÓN	Hay uso de equipos para iluminación en una entrevista. Las otras entrevistas e imágenes de apoyo carecen de este recurso pero se logra gran calidad de la imagen.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador. No hay intercambio entre entrevistado y entrevistador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Narración en tercera persona con estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace), con características de estructura noticiosa (La narración en off sobre imágenes de apoyo para dar paso a las entrevistas). Se logra dotar al audiovisual de un buen ritmo a partir de la creación de secuencias de imágenes con diversos planos y movimientos de cámara. Hay errores en el proceso de postproducción, ya que todas las transiciones presentan errores de renderización.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	¿Adicción o diversión?										
AÑO	2008	DURACIÓN	7'55"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	JaizaGibethPolanía, Carolina Nico Lara										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia, Francisco Olaya						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores plantean el tema de los juegos de azar desde el punto de vista de la psicología como un estado de adicción dañino para las personas. Relacionan la falta de oportunidades de empleo con la necesidad de recurrir a los juegos de azar en busca de dinero, por lo cual intentan comparar el tema con el caso de las pirámides. Para los realizadores casinos y pirámides son posibles salidas ante la falta de dinero. Sin embargo, se percibe que se hace por ser el tema prioritario de la agenda mediática.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	SI	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Empleado de casino					Sexo	Masculino			
		Jugador						Masculino			
		Habitante de la ciudad						Masculino			
		Psicóloga						Femenino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. Hay una relación de compromiso ético en la que los realizadores garantizan la protección de la identidad de los testigos.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				SI	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	ACeleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO					
USO DE LOS EFECTOS	N/A										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	N/A	Intención	SI	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	SI	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Uso de distorsión de voz para protección de testigo de manera adecuada, ya que es audible. Nivel de audios de narración y entrevistas no presentan sobresaltos o diferencias marcadas. Se utiliza dispositivo de captación de sonido diferente al de la cámara durante las entrevistas.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Uso de primeros planos en entrevistas con angulación frontal. Planos cerrados en imágenes de apoyo. Contrapicados de en imágenes de apoyo de las máquinas del casino para denotar su importancia en el audiovisual. Picado en imágenes de gente caminando mientras se habla de la caracterización de los jugadores para generar sensación de que hay un ente observador y acusador. No hay un manejo apropiado del encuadre. Las imágenes de apoyo presentan movimientos bruscos y constantes por no uso de trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Uso constante de paneos (horizontales y verticales) y travellings (ascendentes, descendentes y laterales) con intención descriptiva en las imágenes de apoyo.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Se recurre a contraluz para garantizar la protección de testigo. Sin embargo, la ausencia de iluminación de manera controlada genera desenfoque permanente en las entrevistas.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Las entrevistas complementan y/o conforman la información entregada por el narrador y la ejemplifican con anécdotas. Una entrevista presenta aparente intercambio entre entrevistado – entrevistador, propio de la modalidad interactiva, pero tiene que ver más con la ubicación lateral de la cámara con respecto al entrevistado, que a una construcción de intercambio de opiniones. Sin embargo, prima la estructura expositiva, ya que el cierre conduce a una conclusión dirigida a salirse del mundo de los juegos de azar.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Narración en tercera persona con estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace), con características de estructura noticiosa (La narración en off sobre imágenes de apoyo para dar paso a las entrevistas). El montaje de las secuencias de imágenes de apoyo logra imprimir dinamismo gracias a la combinación de diversos										

	planos y movimientos de cámara con duración adecuada.
--	---

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	¿Esfuerzo propio o azar?											
AÑO	2008	DURACIÓN	3'16"	TIPO DE EDICIÓN	No Lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Gina Marcela Ospina Pisso, María Jimena Bello											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia							
ASESORÍA	Fernando Charry											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A	Música	NO								
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	En este audiovisual se plantea que Neiva es una ciudad que carece de empleo y condiciones económicas adecuadas para sus habitantes. Lo que conlleva a que las personas recurran a las inversiones y juegos de azar como una medida de solución a la crisis económica. Los realizadores plantean que los juegos de azar no son la solución para el problema, sino la generación de empleo. Sin embargo, hay un mensaje desolador, en la medida en que se sigue afirmando que en la ciudad no se están ofreciendo alternativas en el tema de nuevos empleos. Se habla de juegos de azar y pirámides en relación a la carencia de empleo pero se percibe la poca investigación sobre el tema.											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Artesana					Sexo	Femenino				
		Dueña de restaurante						Femenino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración del tema.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación	NO					
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía	NO					
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura	NO					
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A						
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	NO	Intención	SI	Error	N/A				
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Hay uso del micrófono externo para captar audio de las entrevistas. El registro de audio es de buena calidad y no hay alteración en los niveles de narración y entrevistas.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Uso de planos generales para imágenes de apoyo con intencionalidad descriptiva, planos medios para entrevistas y primeros planos para hacer énfasis en las actividades de las entrevistadas. Angulación normal salvo en un par de planos en los que se realiza picado y contrapicado. El contrapicado con intencionalidad de mostrar la imponentia de la catedral, los contrapicados para describir la actividad de las entrevistadas. Las imágenes de apoyo presentan movimientos constantes producto del no uso de trípode, se percibe constante corrección de encuadre.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO			
	DESCRIPCIÓN	Los paneos, el traveling y el uso permanente de Zoom Out tienen intencionalidad de describir los espacios que giran alrededor de los negocios de azar y loterías.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Las entrevistas complementan y/o conforman la información entregada por el narrador y la ejemplifican con anécdotas.											
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje es de carácter noticioso, lo que implica una narración muy rápida y cargada de cifras. El constante movimiento que presentan las imágenes apoyo, la corrección de encuadres y el uso del zoom generan en el espectador agotamiento visual. En una imagen de apoyo, es notable el salto del aspecto de la imagen pasa a 16:9. Hay un descuido en el uso de las transiciones, pues presentan saltos generados en el proceso de render.											

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Buscando un ideal										
AÑO	2008	DURACIÓN	5'03''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	María Camila Chávarro, Cristina Guzmán.										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores quieren mostrar a través de la historia de vida, el caso de tres jóvenes de la Universidad Surcolombiana provenientes de distintos municipios del Huila, que al ingresar a estudiar dejan atrás la familia, sus amigos y el entorno con el que se formaron, construyendo nuevas interacciones con el paso a la ciudad. La nostalgia y el deseo de salir adelante se convierten en los aspectos relevantes de su nueva vida.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	3 Estudiantes Universitarias				Sexo	Femenino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración del tema, inciden en el planteamiento reafirmando las opiniones del realizador. Se percibe que los realizadores y las fuentes tienen lazos de familiaridad, lo que permite que las fuentes comenten ciertos aspectos de su vida privada.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	SI	Animación		NO			
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía		NO			
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO			
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	SI	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	SI	Div. de pantalla	NO	Coloración	SI	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	La aceleración se emplea para hacer la presentación de una fuente, y de paso mostrar el lugar que habita. El congelado y la Coloración es constante y lo emplean para la presentación de las protagonistas del audiovisual. La puesta en escena es utilizada como recurso para hacer la presentación de las protagonistas durante la narración en off y en ocasiones como imagen de apoyo.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Se emplean varias pistas musicales por su ritmo y tiene un valor expresivo, la intención de los realizadores es para que sirva de conductor en la secuencia de imágenes de apoyo. Los audios de las entrevistas son claros y nítidos, en espacios abiertos y cerrados.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Los realizadores procuran que durante las entrevistas, dentro del plano se incluyan ciertos elementos cotidianos de los protagonistas como objetos, fotografías y otros elementos de su entorno. En las entrevistas en las habitaciones no se presentan movimientos bruscos de la cámara, uso del trípode. En las imágenes de espacio abierto, es constante el movimiento brusco.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos cortos y travelling con intención descriptiva del lugar que habitan las entrevistas. El zoom es constante y leve en algunas imágenes de las entrevistas para mejorar el encuadre.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado. En entrevistas de noche se usa la iluminación del lugar, en ocasiones se da contraste y no hay una preocupación por mejorarla.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Las entrevistas complementan y/o conforman la información entregada por el narrador y la ejemplifican con anécdotas.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje de este audiovisual se basa en la narración, lo que deja entrever que el montaje sea muy plano: Narración, entrevista, musicalización, narración, entrevista. Es destacable la creatividad para lograr la división de segmentos temáticos o la presentación de las protagonistas.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Juego de muñecas										
AÑO	2008	DURACIÓN	6'37"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Cindy Güisa Rojas, Lina Polanía Barreiro.										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores asumen que los embarazos no deseados en adolescentes se deben a una falta de información en los métodos de planificación. Esta situación es alarmante en el departamento por la cantidad de casos que hay y que es necesario que se articulen las instituciones educativas y familiares para concientizar a los jóvenes. El título no tiene relación con el tema, parece que lo colocaron por tratar de asociar conceptos preestablecidos por los medios sobre el tema.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	SI	Académico	NO	Estatal	SI			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Adolecente embarazada					Sexo	Femenino			
		Psicóloga						Femenino			
		Coordinadora Profamilia Joven						Femenino			
		Coordinadora Salud pública Neiva						Femenino			
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. Se da relevancia al discurso estatal y sobre este se construye la narración. La experiencia de la adolescente embarazada es subordinada a una función de ilustración de los conceptos que elaboran las demás fuentes sobre el tema.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				SI	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				NO	
		Archivo TV	SI	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura				SI	
		Video Web	NO	Otros	Video de ecografía						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	SI	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	NO					
USO DE LOS EFECTOS	El acelerado se usa para que no se perciba el movimiento brusco de la imagen, al igual que la escasa creatividad en las imágenes de apoyo, pues los realizadores emplean la misma imagen pero sin este efecto para prolongar la narración.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	N/A	Intención	SI	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Uso de música incidental en inserto textual para crear segmento temático como Leitmotiv. La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo. Se utiliza dispositivo de captación de sonido diferente al de la cámara durante las entrevistas. El registro de audio es de buena calidad y no hay alteración en los niveles de narración y entrevistas.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Las entrevistas de fuentes estatales y académica empujan trípode con primer plano y en algunas se emplea el plano contra plano con el uso de otra cámara, en la entrevista de la adolescente se usa el plano general para mostrar los elementos de la habitación, como recurso del contexto de la joven (muñecas, afiches y fotografías). La angulación de la cámara es Normal en las entrevistas. Planos generales en imágenes de apoyo, se percibe movimientos bruscos por el no uso de trípode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneo en plano cerrado en imágenes de apoyo que posee movimientos bruscos. Desenfoque en imagen de apoyo por mal balance de blancos. Se usa el zoom in para corregir el encuadre de la imagen en entrevista y en imágenes de apoyo, en una de ellas, se emplea para dar introducción al lugar donde se entrevistó a una fuente, lo cual es apropiado.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Hay presencia de contraluz en dos entrevistas.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Las entrevistas complementan y/o confirman la información entregada por el narrador, además de crear una confrontación entre las fuentes estatales y la protagonista. Una entrevista presenta aparente intercambio entre entrevistado – entrevistador, propio de la modalidad interactiva, sin embargo, prima la estructura										

	expositiva.
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>Narración en tercera persona con estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace). El montaje se basa en la narración en off sobre imágenes de apoyo para dar paso a las entrevistas. Se emplean recursos de clip de videos institucionales como refuerzo del tema. Hay segmentos temáticos contruidos a partir de la narración e insertos textuales. Es creativo al usar el caso de una adolescente como excusa para articular la fuente académica y estatal al tema.</p> <p>En la edición encontramos constantemente la repetición de imágenes de apoyo. Hay error en la inserción de video de archivo institucional: se nota el cambio de la proporción de imagen de 4:3 a 16: 9. En la entrada de un testimonio el audio queda en silencio y luego se regula. El uso del video de la ecografía es acertado para el tema.</p>

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Del campo a la ciudad										
AÑO	2008	DURACIÓN	6'20"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Estefanía Ospina, Natalia Astudillo										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Óscar L. Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESPLAZAMIENTO Y ORGANIZACIÓN BARRIAL										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores hacen un breve análisis del desplazamiento a nivel nacional y las consecuencias sociales que trae este fenómeno en el inicio del audiovisual, para contar después la historia de un personaje que es desplazado del Caquetá y que llegó al corregimiento del Caguan en el año 2007. Este personaje narra los sucesos que lo llevaron a desplazarse y la manera como lo afronta. El reportaje está narrado de manera informativa y asume una postura de solidaridad con el personaje.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Desplazado				Sexo	Masculino				
TRATAMIENTO	Se percibe interacción, diálogo y confrontación de opiniones entre realizadores y entrevistado.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía			NO		
		Archivo TV	SI	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	NO						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
		Negativo	NO	Cámara lenta	SI	Otros	NO				
USO DE LOS EFECTOS	Los efectos de imágenes a B/N y cámara lenta se presentan en las imágenes de apoyo. No es posible determinar si las imágenes fueron manipuladas por los realizadores con intencionalidad narrativa.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El sonido de la entrevista recoge ruidos del ambiente, el tono de voz del entrevistado es muy bajo y es desproporcional al de la narración, lo que genera en ocasiones ruptura del discurso del audiovisual. La música se emplea para acompañar el audiovisual por el ritmo, no cumple ningún propósito narrativo.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se emplea el plano medio para la entrevista, la cámara está en posición cruzada lo que permite que el entrevistado se mueva libremente sobre el encuadre. Esto genera un ambiente de diálogo. Las imágenes de apoyo del lugar presentan movimientos no intencionados por la ausencia de trípode y en algunas, la composición no dice nada, parece que se insertan de relleno por la falta de creatividad para describir el ambiente en donde vive el entrevistado.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Los paneos constantes se realizan con la intención de describir el lugar en el que se desarrolla la entrevista y para mostrar la interacción entre el realizador y la fuente como parte de las imágenes de apoyo.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Sin embargo, la iluminación es adecuada.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva - interactiva										
DESCRIPCIÓN	Aunque predomina la estructura clásica con narración off en tercera persona, varios elementos configuran este audiovisual dentro de la modalidad interactiva. Entre ellos que el entrevistado se dirige al realizador en vez de a los espectadores. También a la inserción permanente de imágenes en las que se muestra el intercambio entre realizador y entrevistado.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Cambio de proporción de imagen en el montaje de la introducción (fotografía 16:9 a imagen de 3:4). En el audio de la narración se presenta un ruido constante. Uso imágenes de mala calidad bajadas de internet.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Emos, juventud al límite										
AÑO	2008	DURACIÓN	5'50	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Víctor Alfonso Herrera, Federico Castellanos.										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Francisco Olaya, Andrés González						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	NO	Música	NO							
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los realizadores hacen un sondeo con algunas personas de distintas edades sobre la noción del término EMO. Este trabajo hace una investigación sobre los EMOS y como en la ciudad de Neiva hay un incremento en los jóvenes que se identifican con este grupo, desde la opinión de una investigadora se trata de explicar cuáles son los comportamientos de un EMO con la familia y la sociedad. Los realizadores dejan entrever que los EMOS son el resultado de las diferentes formas de expresión cultural juvenil sin importar que tengan una política o ideología.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	SI	Académico	SI	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Investigadora			Sexo	Femenino					
		Estudiante / EMO				Masculino					
		Coord. Inst. Edu. Atanasio Girardot				Femenino					
		2 Estudiantes universitarias				Femenino					
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración. No hay un intercambio y/o confrontación de opiniones.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				SI	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	SI	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	NO					
USO DE LOS EFECTOS	Se usa la cámara lenta como elemento para que el espectador detalle el brazo del joven con escritos.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música se emplea por el ritmo y tiene un proposito narrativo. Los niveles de audio en entrevistas y narración no presentan desniveles.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	En la entrevista del estudiante / EMO se emplea el plano picado para mostrar características que el entrevistado manifiesta. Planos generales en imágenes de apoyo, se percibe movimientos bruscos por el no uso de tripode.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	Paneos con intencionalidad descriptiva de lugares y objetos enunciados por los realizadores que describen el tema de la investigación. Zoom para corregir composición, sin lograr efecto alguno sobre la narración.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. La iluminación es adecuada a excepción de la entrevista con la coordinadora en donde la coloración de la imagen cambia constantemente por la variación de la iluminación y el no uso del balance de blancos. Saturación de blanco en la entrevista al protagonista.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Narración en tercera persona, con una estructura de imagen de apoyo con música de fondo, collage de testimonios para dar paso a la narración y después entrevistas con imagen de apoyo. La narración se emplea para dar información del tema y en ocasiones para justificar el paso de la entrevista. Hay un esfuerzo por crear ritmo en las secuencias fotográficas. El montaje es claro y dinámico. Fotografías de baja calidad lo que hace que la imagen se pixelee, además no son proporcionales con el tamaño de la imagen del vídeo. Hay una confusión al mostrar imágenes de apoyo de jóvenes practicando skateboard que no tiene relación con el tema.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	El trabajo en la calle										
AÑO	2008	DURACIÓN	3'47''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Jeniffer Collazos, Deicy Julieth Polo										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	N/A					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	DESEMPLEO, TRABAJO INFORMAL Y ESPACIO PÚBLICO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	El comercio informal en Neiva es abundante y esto genera conflictos con la fuerza pública. La alcaldía de la ciudad propone que los vendedores ambulantes legalicen su trabajo en micro empresas y acepten la reubicación como vía para reducir la invasión del espacio público. Para los vendedores esta propuesta no soluciona el problema del empleo. Los realizadores muestran una postura frente al tema con una clara inclinación hacia los vendedores, al plantear que a las personas que usan este negocio como fuente de ingresos primario, en ocasiones no les deja ganancias, ¿cómo pueden organizarse si no existe una entrada económica fija? Concluyen que si no existe una propuesta más equitativa para ambas partes, la calle seguirá siendo un escenario de discordia y enfrentamientos.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	2 Vendedor ambulante				Sexo	Femenino				
		Vendedor ambulante					Masculino				
		Representante Cámara de Comercio					Masculino				
TRATAMIENTO	Las opiniones de las fuentes complementan el discurso de los realizadores acerca del tema. Su presencia en el audiovisual cumple un papel de ilustración del tema, inciden en el planteamiento reafirmando las opiniones del realizador.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación				NO	
		Infografía	NO	Inserto textual	SI	Fotografía				NO	
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura				NO	
		Video Web	NO	Otros		N/A					
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	N/A										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A		
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	El registro de audio es de buena calidad y no hay alteración en los niveles de narración y entrevistas. La narración es plana.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Se percibe movimientos bruscos y leves en la imagen, con el proposito de mejorar el encuadre. Uso de plano medio y americano en entrevistas. En las imágenes de apoyo utilizan planos abiertos para hacer descripción de la cotidianidad del vendedor ambulante.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque		NO	
	DESCRIPCIÓN	Los realizadores hacen uso de estos movimientos de cámara, con un proposito descriptivo y que permita hacer énfasis en lugares y objetos alusivos al tema.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje es claro y se percibe un esfuerzo en la edición por crear ritmo en las imágenes para sustentar la narración, esto permite que tenga sentido el tema. Hay cortes bruscos en el empuje de los audios entre testimonio y la narración. Parece que los realizadores no hicieron un buen ejercicio de recolección de imágenes de apoyo sobre el tema, porque se repiten algunas para sustentar la narración de los realizadores.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Una Nube llena de luz										
AÑO	2008	DURACIÓN	5'03''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Julissa Giselle Narváez										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes						
ASESORÍA	No hay referentes										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	HISTORIAS DE VIDA										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Yanubi Rojas "Nubeluz" es una mujer cabeza de hogar que trabaja arduamente por sacar adelante a su hija y hogar. Este trabajo audiovisual presenta las percepciones y sentimientos que tienen los compañeros de trabajo sobre la protagonista. Los realizadores solo tienen la intención de mostrar a la protagonista como ejemplo de vida y superación.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Protagonista				Sexo	Femenino				
		2 Amigos					Masculino				
TRATAMIENTO	Los entrevistados cumplen un papel funcional dentro de la narración. Sus comentarios y opiniones construyen el discurso del audiovisual.										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía			SI		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	NO	Otros	SI					
USO DE LOS EFECTOS	NightShot de la cámara para las imágenes de la protagonista en un sitio oscuro. Es acorde con la intencionalidad del audiovisual.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A	Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	Se empujan varias pistas musicales por su ritmo y tiene propósito narrativo, además los realizadores le dan uso para que sirva de fondo de la narración. El registro de audio es de buena calidad y no hay alteración en los niveles de narración y entrevistas.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	No hay estética en las composiciones, la mayoría de las imágenes no expresan alguna intencionalidad por parte de los realizadores. Se percibe movimientos leves por no uso de trípode. Algunos encuadres intentan enfocar elementos descriptivos del entorno de la protagonista.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	SI	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	NO		
	DESCRIPCIÓN	El travelling se emplea para hacer seguimiento de las actividades de la protagonista, es justificado. Hay constantes paneos cortos para lograr descripción del momento en que la protagonista realiza alguna actividad.									
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. Hay un descuido con el balance de blancos lo que en ocasiones genera desenfoque. En la imagen de apoyo de la casa de la protagonista, la iluminación es muy baja por lo cual recurren al efecto de NightShot.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	Las fotografías se empujan para complementar lo que dice la narración y para ampliar el tema. El montaje del audiovisual es dinámico para mostrar la rutina diaria de la protagonista, pero se insertan sub temas que confunden la intencionalidad de los realizadores por el tema. La edición se esfuerza por hacer creativa la secuencia de las imágenes.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL											
TÍTULO	Sueños de Inocencia										
AÑO	2008	DURACIÓN	7'00''	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD				
DIRECCIÓN	Angélica Cachaya, Cristian Cortes										
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	Oscar Murcia						
ASESORÍA	Fernando Charry										
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO					
ELEMENTOS DE CONTENIDO											
N. TEMÁTICO	NOCIONES DE PAÍS E IMAGINARIOS DE FUTURO										
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	Los niños que habitan en el asentamiento Álvaro Uribe Vélez viven en condiciones muy precarias. Sin embargo, las carencias no son impedimento para soñar con un futuro para ellos y sus familias. Los realizadores exploran a través de entrevistas u opiniones que quieren hacer los niños cuando sean grandes. El planteamiento temático está centrado en reconocer que Colombia es un país con desigualdades que no tiene contemplado un futuro adecuado para los niños.										
FUENTES											
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO			
IDENTIFICACIÓN	Oficio	7 niños				Sexo	4 Masculino / 3 Femenino				
TRATAMIENTO	Los entrevistados cumplen un papel funcional dentro de la narración. Sus comentarios y opiniones construyen el discurso del audiovisual. Se percibe una postura de afecto y cercanía por parte de los realizadores con los niños de la comunidad										
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS											
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación			NO		
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía			NO		
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura			NO		
		Video Web	NO	Otros	N/A						
	EFECTOS VISUALES	B/N	SI	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO		
		Congelado	NO	Div. De pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO		
Negativo		NO	Cámara lenta	SI	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	Este efecto es utilizado en la edición para justificar la narración en el final del audiovisual, además la imagen de apoyo que se emplea esta repetida.										
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	SI	Audio	SI	Intención	SI	Error	NO			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	SI	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO
	USO DEL SONIDO	La música que se emplea en el video es acorde con el tema y se percibe una intención al emplearla, tiene un valor expresivo. Los niveles de las entrevistas presentan desniveles a consecuencia del no uso de micrófono externo al de la videocámara, en entrevistas a niños que se ubican lejos del rango. Se percibe un pitido constante producto del micrófono de la videocámara.									
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Las imágenes presentan un esfuerzo por lograr una composición creativa (grabar a los protagonistas en lugares diferentes o realizando alguna actividad) pero estas mantienen un movimiento brusco de la cámara. No hay un buen manejo del encuadre. Las entrevistas manejan planos medios y primer plano. Se percibe en algunas entrevistas el cambio de la angulación de la cámara con picado y contrapicado, sin ninguna intención.										
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	NO	Enfoque/Desenfoque	SI		
	DESCRIPCIÓN	Paneo descriptivo de una parte del asentamiento y al interior de una casa. Desenfoque sin proposito narrativo, producto del no uso de balance de blancos.									
ILUMINACIÓN	Los realizadores emplean luz natural (día) en el audiovisual, hay un descuido en la iluminación en interiores. En este tipo de trabajo es entendible por la peligrosidad de la zona, al llevar elementos técnicos para mejorar la producción.										
ESTRUCTURA NARRATIVA											
MODALIDAD	Expositiva										
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la narración en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utilizan entrevistas pero sirven para complementar el enunciado del narrador.										
EDICIÓN Y MONTAJE	El montaje de este audiovisual se basa en la narración, lo que deja entrever que los realizadores no hicieron un guión previo que dejara claro como abordarían el tema. La edición no presenta falencias, es acorde con la intención de los realizadores.										

INFORMACIÓN TÉCNICA SOBRE LA OBRA AUDIOVISUAL												
TÍTULO	Videojuegos											
AÑO	2008	DURACIÓN	2'30"	TIPO DE EDICIÓN	No lineal	SOPORTE	DVD					
DIRECCIÓN	Lina Medina, Ingrid Niño											
CÁMARA	No hay referentes			EDICIÓN	No hay referentes							
ASESORÍA	No hay referentes											
CRÉDITOS	Imágenes	N/A			Música	NO						
ELEMENTOS DE CONTENIDO												
N. TEMÁTICO	CULTURAS, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDADES JUVENILES											
ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<p>Se presenta los videojuegos como una posibilidad de diversión, adrenalina, integración y desarrollo mental para los jóvenes. Se afirma que sus practicantes conforman una "tribu urbana" reunida por su deseo de escapar de la realidad y finalmente se envía un mensaje de acudir a los videojuegos como "lugar de moda" para el encuentro.</p> <p>No hay un mensaje claro sobre el tema de las tribus urbanas y porque caracterizar a los <i>gamers</i> como una de ellas. Mientras los realizadores dejan un mensaje positivo, el entrevistado habla de la adicción de los jóvenes y los problemas que esto acarrea. Es un tema desarrollado completamente desde el punto de vista de las realizadoras, pues no hay ningún testimonio de quienes conforman la "tribu urbana".</p>											
FUENTES												
TIPO DE FUENTE	Testigo	SI	Especialista	NO	Académico	NO	Estatal	NO				
IDENTIFICACIÓN	Oficio	Dueño de establecimiento de videojuegos				Sexo	Masculino					
TRATAMIENTO	La fuente cumple un papel funcional dentro de la narración. Sus comentarios y opiniones sólo complementan la información que suministra el narrador.											
DESCRIPCIÓN DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y LAS HERRAMIENTAS EXPRESIVAS												
ELEMENTOS VISUALES	TIPO DE IMÁGENES	Entrevista	SI	Puesta en escena	NO	Animación		NO				
		Infografía	NO	Inserto textual	NO	Fotografía		NO				
		Archivo TV	NO	Texto impreso	NO	Dibujo / Pintura		NO				
		Video Web	NO	Otros	N/A							
	EFECTOS VISUALES	B/N	NO	Aceleración	NO	Textura	NO	Croma	NO			
		Congelado	NO	Div. de pantalla	NO	Coloración	NO	Bordes	NO			
		Negativo	NO	Cámara lenta	NO	Otros	N/A					
USO DE LOS EFECTOS	N/A											
PRESENCIA DISPOSITIVO GRABACIÓN	Imagen	NO	Audio	NO	Intención	N/A		Error	N/A			
ELEMENTOS SONOROS	TIPO DE SONIDOS	Música	NO	Efectos	NO	Voz en off	SI	Silencios	NO	Paisaje sonoro	NO	
	USO DEL SONIDO	No hay desnivel en el audio de la voz en off.										
PLANOS, ÁNGULOS Y COMPOSICIÓN	Uso de plano medio para la entrevista e imágenes de apoyo. Uso deficiente de la composición, pues no se tiene en cuenta distribución de elementos en el encuadre ni para la entrevista, ni para imágenes de apoyo, sumado a la permanente pérdida del encuadre por no uso de trípode.											
MOVIMIENTOS DE CÁMARA	TIPOS	Paneo	SI	Travelling	NO	Zoom	SI	Enfoque/Desenfoque		NO		
	DESCRIPCIÓN	Se usa el paneo con intencionalidad descriptiva del establecimiento. El uso del Zoom In/Out sin intencionalidad narrativa, sólo para corregir encuadre. El uso de paneo vertical (Tilt down) con intencionalidad descriptiva, al crear un referente espacial entre el televisor y la consola de los videojuegos.										
ILUMINACIÓN	No hay uso de equipos para iluminación en entrevistas e imágenes de apoyo. Se usa luz natural. El manejo de la iluminación es adecuado en entrevista exterior y con problemas de contraluz en el interior del establecimiento.											
ESTRUCTURA NARRATIVA												
MODALIDAD	Expositiva											
DESCRIPCIÓN	El desarrollo narrativo depende en su totalidad de la voz en off. Las imágenes sirven como ilustración de lo expresado por el narrador. Se utiliza entrevista para complementar el enunciado del narrador.											
EDICIÓN Y MONTAJE	<p>El montaje presenta una estructura narrativa clásica (Presentación, conflicto y desenlace) a través de la narración en tercera persona para dar paso a testimonio con imagen de apoyo.</p> <p>Es un montaje plano, de carácter noticioso, en el que van apareciendo y se repiten imágenes de apoyo para acompañar la narración en off o el testimonio del entrevistado.</p>											